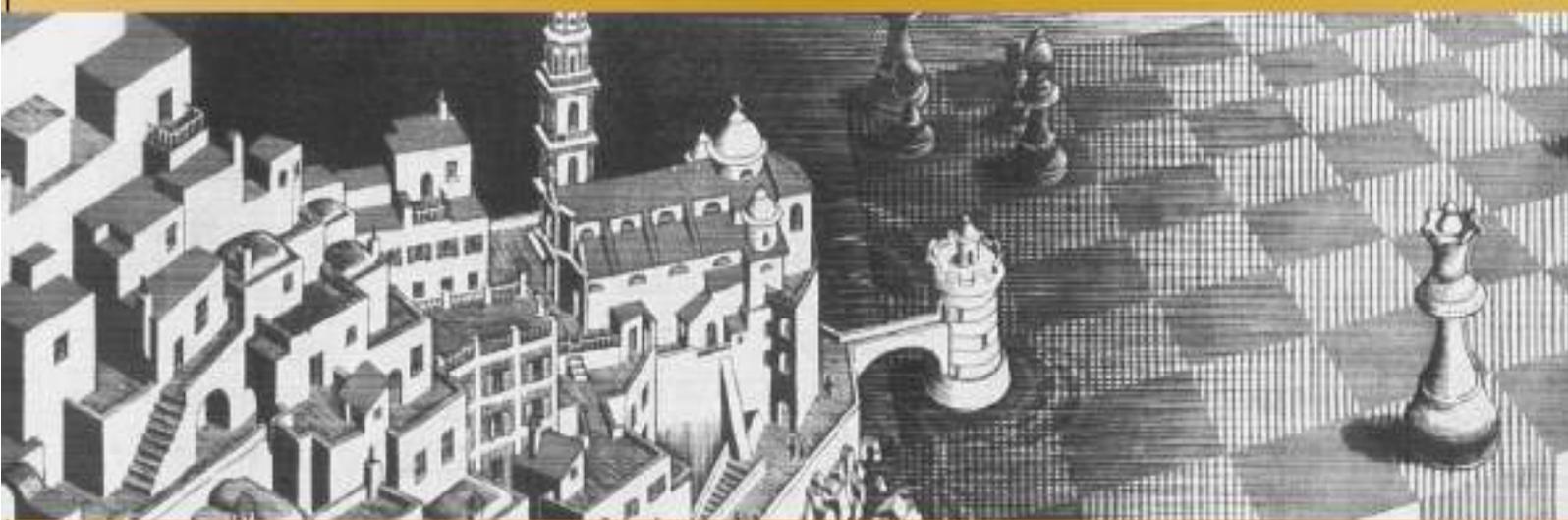


METAMORFOSES

17.2



Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros / UFRJ

METAMORFOSES

17.2

Cátedra Jorge de Sena para Estudos Luso-Afro-Brasileiros

A Revista *Metamorfoses* é editada pela Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros, criada em 1999, no Departamento de Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro e dirigida por um Conselho de Administração assim constituído:

Regente: Luci Ruas Pereira

Substituto eventual: Carmen Lúcia Tindó Secco

Representantes de Literatura Portuguesa: Luci Ruas Pereira, Teresa Cristina Cerdeira, Sofia de Sousa Silva e Mônica Genelhu Fagundes

Representantes de Literatura Brasileira: Anélia Pietrani, Maria Lucia Guimarães de Faria e Gilberto Araújo

Representantes de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco e Teresa Salgado

Eméritas: Cleonice Berardinelli e Gilda Santos

Endereço para correspondência: Revista Metamorfoses/Cátedra Jorge de Sena Faculdade de Letras/UFRJ Cidade Universitária – Ilha do Fundão CEP: 21941-590 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil E-mail: catedrajorgedesena@gmail.com

METAMORFOSES

17.2

Comissão Editorial

Anélia Pietrani, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco,
Cleonice Berardinelli, Gilberto Araújo, Gilda Santos,
Luci Ruas Pereira, Maria Lúcia Guimarães de Faria,
Mônica Genelhu Fagundes, Sofia de Sousa Silva,
Teresa Cristina Cerdeira, Teresa Salgado.

Conselho Editorial

Ana Mafalda Leite, Benjamin Abdala Júnior, Davi Arrigucci Jr., Ettore Finazzi-Agrò,
Flávio Loureiro Chaves, Francisco Cota Fagundes, Godofredo de Oliveira Neto, Helder
Macedo, Helena Buescu, Inocência Mata, Isabel Pires de Lima, Laura Cavalcante Padilha,
Leyla Perrone-Moisés, Maria Alzira Seixo, Maria Irene Ramalho, Monica do Nascimento
Figueiredo, Rafael Santana, Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier,
Vilma Arêas

Edição deste número

Luci Ruas

Organização

André Corrêa de Sá
Teresa Cristina Cerdeira

Publicação *on line*
Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas
Faculdade de Letras
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)



Revista patrocinada pela Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Edição:
Luci Ruas

Layout da capa:
Maurício Matos

Fotos José Saramago:
Fundação Calouste Gulbenkian

Projeto gráfico e diagramação:
Rafael

Revisão para o inglês:
Benjamin Chaffin

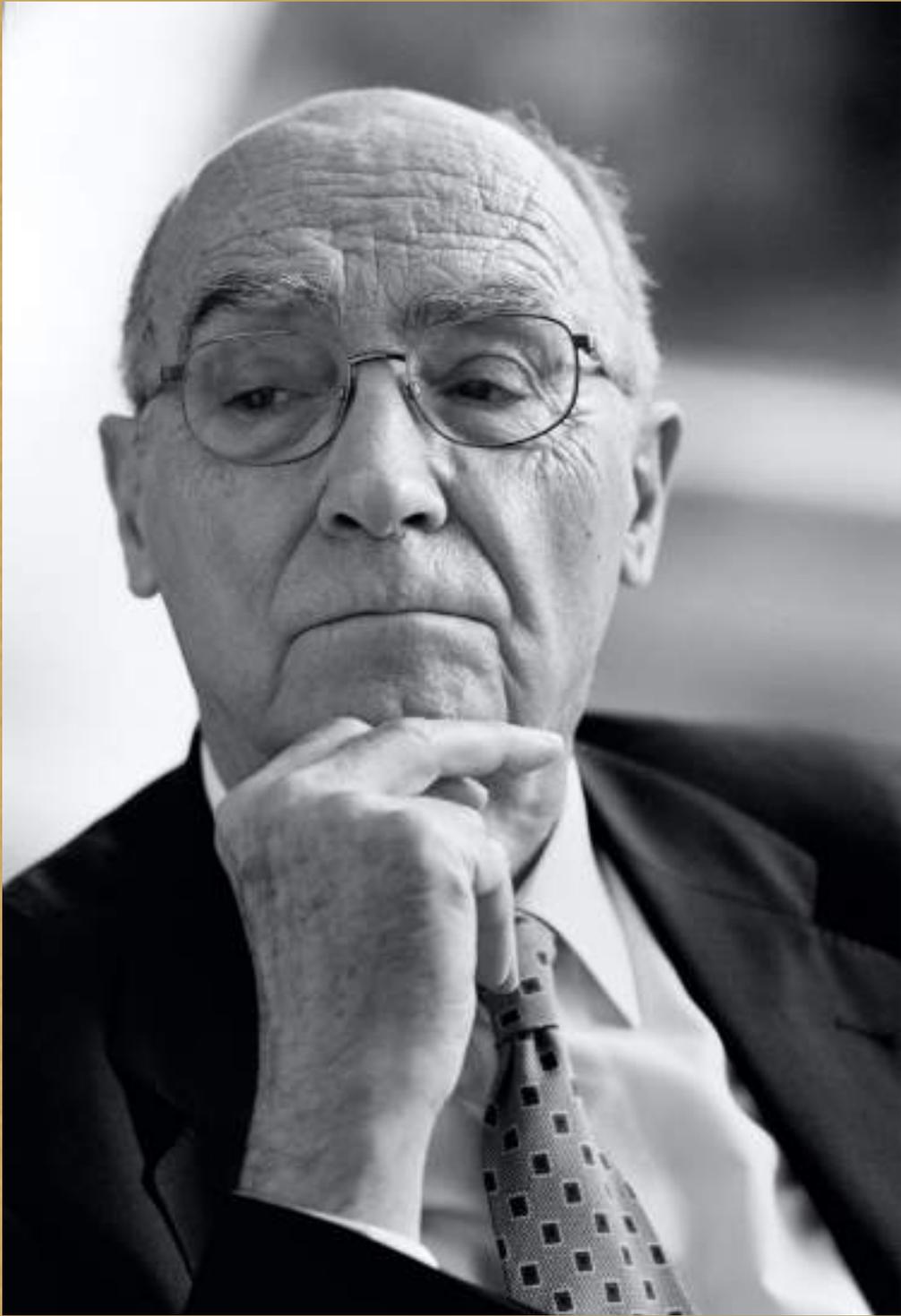
1ª ed. Rio de Janeiro, outubro 2021

ISSN: 0875-019

Todos os direitos desta edição reservados ao PPGLV/ UFRJ – Cátedra Jorge de Sena

posvernaculas@letras.ufrj.br
<http://www.posvernaculas.letras.ufrj.br/pt/>

Capa: M. C. Escher's Metamorphosis
© 2003 Cordon Art B. V. – Holland. All rights reserved.



JOSÉ SARAMAGO:
UM CANTO PARA O
CENTENÁRIO

Sumário

- 12** **Nota Editorial**
Luci Ruas Pereira
- 15** **Apresentação**
André Corrêa de Sá e Teresa Cerdeira

Ensaaios

- 20** **Mafra; Mafra e Saramago; Mafra apud Saramago**
Horácio Costa
- 44** **Borges e a tautologia da escrita em *O ano da morte de Ricardo Reis***
Sara Grünhagen
- 58** **Identidades imperfeitas e desencontradas**
Maria de Fátima Marinho
- 71** ***Ensaio sobre a cegueira: por outros modos de existência***
Leandro Augusto do Amaral
- 92** **A narrativa autorreflexiva de José Saramago em *Ensaio sobre a cegueira***
Jeymeson de Paula Veloso
- 105** ***Ensaio sobre a lucidez e a crítica da narrativa midiática no contexto da crise democrática contemporânea***
Henrique Alberto Mendes e Maria do Socorro Furtado Veloso
- 121** **A expressão literária de um sentido ético da existência no último romance de José Saramago**
Bianca Rosina Mattia
- 131** **O fim de uma busca é o princípio de outra**
Pedro Fernandes de Oliveira Neto
- 143** **Fora da caverna: o necrocapitalismo exposto pela COVID 19**
Danielle Massulo Bordignon e Clara Beatriz da Costa Söhngen

- 152** **Crítica e resistência cultural em José Saramago: uma contranarrativa ao discurso de/do poder**
Gislene Teixeira Coelho
- 168** **Um chão de histórias: a sobrevivência do campesinato alentejano e suas marcas na terra**
Daniel Vecchio Alves
- 188** **O cordeiro e o pastor: Jesus e o diabo segundo José Saramago**
Danielle Massulo Bordignon
- 196** **Diálogos entre José Saramago e Tomasi di Lampedusa**
Antonio Augusto Nery e Eliane Cristina Perry
- 208** **A morte do poeta: uma leitura comparada de Hermann Broch e José Saramago**
Sylvia Tamie Anan
- 217** **Ensaio sobre o (anti)“Natal” de José Saramago**
Marcelo Pacheco Soares
- 232** **Um automóvel chamado ditador: “Embargo”, de José Saramago**
Caio Gagliardi
- 247** **O fantástico e o maravilhoso em crônicas de José Saramago**
Tania Mara Antonietti Lopes
- 264** ***Cadernos de Lanzarote e As pequenas memórias: José Saramago e as interações entre diário e memória***
Margarete Santos
- 277** ***Cadernos de Lanzarote: a escrita dos diários como aprendizado do exílio***
Marcelo Brito da Silva e Vinicius Carvalho Pereira
- 289** **VISITA À FUNDAÇÃO JOSÉ SARAMAGO (Vídeo)**
Apresentação: Pilar del Río
Direção: Miguel Gonçalves Mendes
Link: <https://vimeo.com/572268069>
- 290** **Entrevista: Pilar Del Río**
André Corrêa de Sá e Pedro Fernandes de Oliveira Neto

295 **Entrevista: Carlos Reis**
Link: <https://drive.google.com/file/d/1fdm1ufht8zW0nIIWchkkHObK7OAifp-L/view?usp=sharing>

Ler e depois

298 *No ardor dos Livros: Estudos sobre Maria Lúcia Dal Farra* – Ana Luísa Vilela; Fabio Mario da Silva; Inês Pedrosa; Rosa Fina
Jorge Vicente Valentim

303 *Sena & Sophia: centenários* – Gilda Santos; Luci Ruas; Teresa Cristina Cerdeira
Nathália Valentini

308 *A Boneca de Kokoschka* – Afonso Cruz
Carlos Alberto dos Santos Menezes

312 *Paisagem com mulher e mar ao fundo* – Teolinda Gersão
Ângela Beatriz de Carvalho Faria

316 *Formas de ler* - Teresa Cristina Cerdeira
Maria Fernanda de Abreu

319 *São Paulo, 24 de março de 2020* – Horácio Costa
Jorge Fernandes da Silveira

NOTA EDITORIAL

NOTA EDITORIAL

Luci Ruas

Com a aproximação do centenário de José Saramago (1922-2022), a revista *Metamorfoses* da Cátedra Jorge de Sena da UFRJ se propôs a integrar esse tempo de celebração, e, para tal, solicitou a parceria de dois colaboradores especializados na matéria: a Professora Teresa Cristina Cerdeira, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, (UFRJ) e o Professor André Corrêa de Sá, da Universidade da Califórnia, Santa Bárbara (UCSB). A escolha se concretizou a partir de dois parâmetros muito claros: a reconhecida dedicação aos estudos saramaguianos por parte dos dois professores convidados e o propósito de fazer frutificar o diálogo entre os centros universitários do Brasil e do exterior, seguindo o projeto desejado de universalização da pesquisa.

Participam deste número professores de Portugal e da França – Maria de Fátima Marinho (Universidade do Porto), Sara Grünhagen (Universidade de Paris – Sorbonne Nouvelle), além de renomados especialistas brasileiros como Horácio Costa (USP), e de toda uma gama de professores de uma geração mais jovem, cuja produção, contudo, se vem notabilizando e trazendo aportes significativos à bibliografia já vasta sobre a obra de José Saramago, como é o caso, entre outros, de Marcelo Pacheco Soares (IFRJ), Pedro Fernandes de Oliveira Neto (UFRN), Caio Gagliardi (USP), Daniel Vecchio (FAPERJ), Bianca Rosina Mattia (UFSC), Antonio Augusto Nery (UFPR). Tania Mara Antonietti Lopes (UNESP), Marcelo Brito da Silva (IFMT), Vinicius Carvalho Pereira (UFMT), Jeymeson de Paula Veloso (IFMA), Margarete Santos (UFU), Gislene Teixeira Coelho (IF Sudeste MG).

O que torna este número também especial é a contribuição de representantes de outras áreas que não especificamente a dos estudos literários, e que incluem a História, o Direito, a



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

Química, a Antropologia, os Estudos da mídia e a Ciência da Comunicação. Por outro lado, importa referir a presença do resultado de pesquisa de estudantes de pós-graduação que, geralmente em conjunto com seus orientadores, dão conta da indiscutível permanência dos estudos saramaguianos.

Esta é uma revista monográfica de celebração do centenário de José Saramago, já o dissemos anteriormente. Mas aos ensaios sobre o autor, aliam-se algumas resenhas de livros publicados entre 2020 e 2021, de autores brasileiros e portugueses, obras de ficção e ensaios de literatura. A atenção de especialistas da área – Angela Beatriz de Carvalho Faria, Carlos Roberto dos Santos Menezes, Jorge Fernandes da Silveira, Jorge Vicente Valentim, Maria Fernanda de Abreu, Nathalia Valentini – é um modo de divulgá-los em tempos em que a pandemia tornou mais reduzido o livre acesso às livrarias e o encontro – tantas vezes episódico, mas frutífero – com uma produção intelectual mais recente que, afinal, não deixou contudo de acontecer.

Como regente da Cátedra Jorge de Sena e editora da revista *Metamorfoses* quero estender meu agradecimento à resposta generosa que a temática deste número recebeu no Brasil e no exterior, demonstrando, assim, a internacionalização do nosso projeto editorial.

Deixo-lhes agora o gozo de folhear – ainda que virtualmente – este número dourado da revista *Metamorfoses*, que inclui ainda dois *hyperlinks*: uma visita à Fundação José Saramago, conduzida pela sua presidenta e companheira dos últimos 23 anos do autor, e uma entrevista com o professor Carlos Reis, da Universidade de Coimbra, e grande amigo de José Saramago. A eles também o nosso especialíssimo agradecimento.

APRESENTAÇÃO
UM CANTO PARA O CENTENÁRIO

APRESENTAÇÃO

Um canto para o centenário

Estamos às vésperas do ano de 2022, ano do centenário de nascimento de José Saramago. Nascido a 16 de novembro de 1922, podemos dizer, sem erro, que a partir do próximo dia 17 de novembro já podemos abrir o tempo das esperadas comemorações.

Uma comemoração *in absentia*? Não será bem assim. Porque as vidas deixam marcas, criam lastros, e continuam presentes, quando foram vividas com dignidade, com compromisso, deixando atrás de si uma trajetória de superações – quase inverossímil – que fizeram do menino, filho e neto de camponeses, que comprou seu primeiro livro aos 17 anos, o primeiro prêmio Nobel de Literatura em língua portuguesa. A Biblioteca do Palácio Galveias, em Lisboa, guarda a lembrança de um jovem visitante que lá ia quase diariamente, após o colégio ou o trabalho, para aceder aos livros que a sua curiosidade ia aleatoriamente apontando, a ponto de a sua ficha de leitor já não precisar voltar aos ficheiros, ficando lá, à sua espera, até o dia seguinte.

Sem precisar de qualquer garantia de sobrevivência em espaços transcendentais, é mesmo aqui, na terra, que José Saramago ficará sempre como memória viva. Debaixo da azinheira plantada no pátio da frente da Casa dos Bicos – agora Fundação José Saramago – estão parte das suas cinzas. E uma frase memorável está inscrita ao longo do calçamento: “Mas não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e a Blimunda”. Somos todos os que o conheceram em seu combate em nome da justiça e da liberdade do homem no mundo – palestinos, sem-terra, migrantes –, somos todos os que o leem e continuarão a lê-lo, uma espécie de Blimunda, que guarda consigo a vontade desse Baltasar / José, para que ela frutifique num mundo carente de utopias.

Este número da Revista *Metamorfoses* da Cátedra Jorge de Sena da Universidade Federal do Rio de Janeiro é uma homenagem a José Saramago através de uma reunião de vozes, etimologicamente uma sinfonia, para celebrar o seu centenário. É um número temático inteiramente dedicado a ele. São vozes afinadas, de tonalidades variadas, mais experientes ou mais jovens, que repassam seduzidas os textos que ele deixou: os romances – *Levantado do*



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

chão, Memorial do Convento, O ano da morte de Ricardo Reis, Evangelho segundo Jesus Cristo, Ensaio sobre a cegueira, Todos os nomes, A caverna, Ensaio sobre a lucidez, incluindo o texto inacabado *Alabardas alabardas, espingardas espingardas*. Mas não só: porque essas vozes recuperam também os contos, as crônicas, os *Cadernos de Lanzarote, As pequenas memórias*. São leituras que ora fazem dialogar o texto de Saramago com o de outros autores – Borges, Herman Broch, Tomasi di Lampedusa – em exercício comparatista, ora relançam certas constantes da sua obra, como a presença do maravilhoso ou do insólito. Retomam reiteradamente, ainda, a questão da ética, agudizada num presente que tornou universalizante a ameaça da morte, seja pela pandemia, seja por outras doenças morais e políticas que ameaçam os refugiados, submetidos não só às guerras ou às calamidades climáticas, mas também à absurda negligência dos países em que buscam acolhimento.

Na introdução de *Terra*, álbum de fotografias de Sebastião Salgado, com poemas e música de Chico Buarque, escrevia Saramago, em modo de irônica narrativa do Gênesis, que os homens se haviam esquecido “de que sendo a morte de todos, a vida também o deveria ser”. E não foram poucos os momentos em que ele conclamou os Estados e os seus governantes, tão ciosos de terem elaborado, enfim, depois da grande hecatombe da segunda guerra mundial, a carta magna da Declaração Universal dos Direitos do Homem, a não se esquecerem de que ela não era tudo, pois “ nenhuns direitos poderão subsistir sem a simetria dos deveres que lhes correspondem, o primeiro dos quais será exigir que esses direitos sejam não só reconhecidos, mas também respeitados e satisfeitos”(Estocolmo, 10/12/1998).

Ainda em Estocolmo, quase ao fim do discurso na Academia Sueca, pronunciado a 7 de dezembro de 1998, José Saramago afirmava ter escrito o *Ensaio sobre a cegueira*, “para recordar a quem o viesse a ler que usamos perversamente a razão quando humilhamos a vida, que a dignidade do ser humano é todos os dias insultada pelos poderosos do nosso mundo, que a mentira universal tomou o lugar das verdades plurais, que o homem deixou de respeitar-se a si mesmo quando perdeu o respeito que devia ao seu semelhante”. Tal como o fizera Albert Camus, no mesmo espaço e na mesma celebração, José Saramago assumia não temer a proposta – aparentemente fora de moda – de uma função ética e social para a arte.

Os textos que fazem parte desta edição são as vozes de um canto para o centenário. Há sopranos e contraltos e baixos e meios sopranos, há por vezes o paralelismo de um cânon, há vozes maduras e jovens vozes, mas o que ressalta é mesmo uma harmonia, um desejo de memória, uma celebração.

Não podemos encerrar sem agradecimentos especiais a Pilar del Río, que aceitou contribuir com este número on-line da Revista *Metamorfoses* (eis aí um dos lados positivos da perda da impressão em papel), enviando, a nosso pedido, uma visita filmada pela Fundação José Saramago, de que ela é orgulhosamente a presidenta. E o fez nada mais nada menos que com o apoio do cineasta Miguel Gonçalves Mendes, aquele mesmo que filmou *José e Pilar*, e que

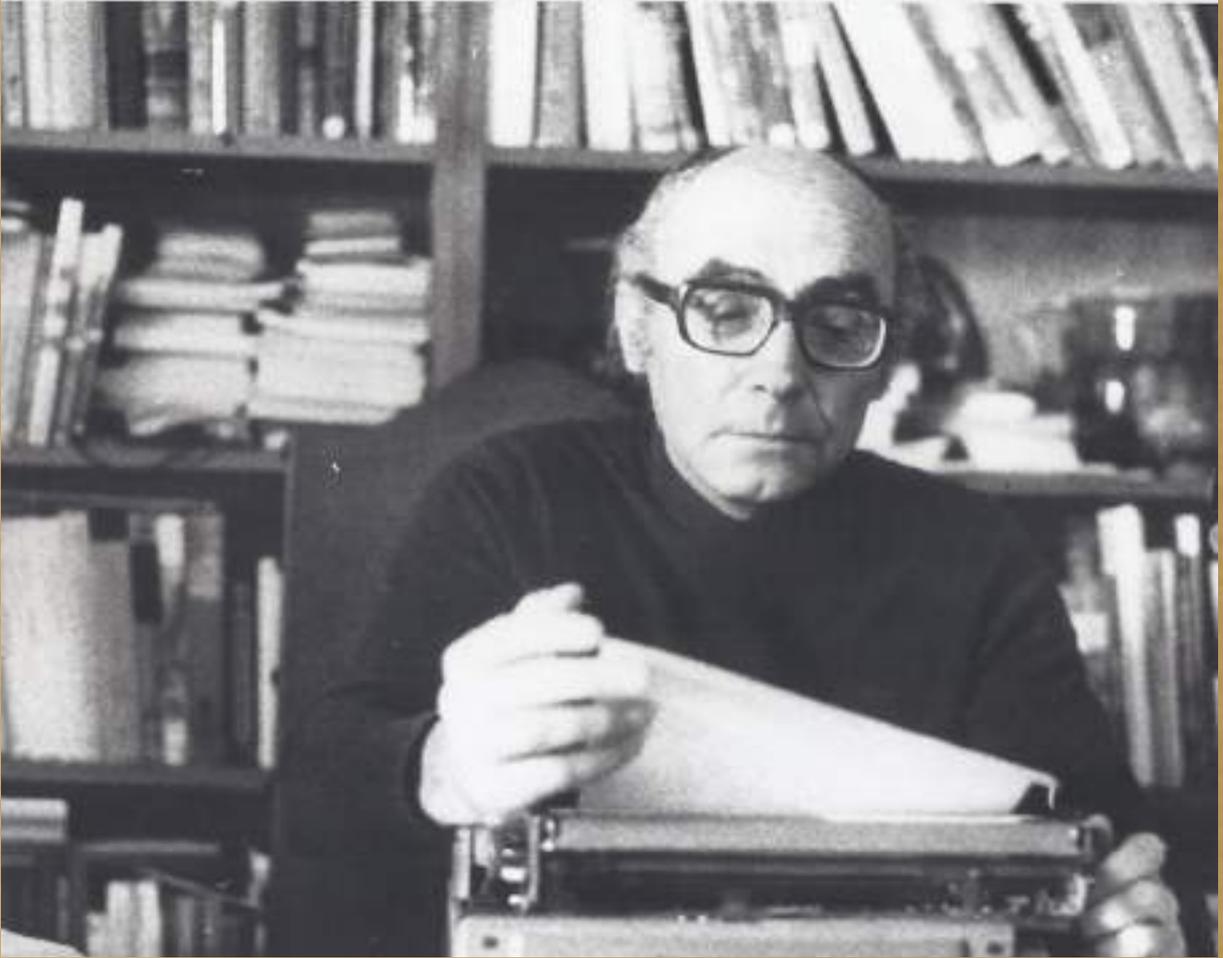
aceitou o desafio de um trabalho produzido em pouquíssimos dias, a fim de que pudesse integrar também a cena de abertura de uma mesa-redonda em homenagem a José Saramago, realizada em julho deste ano, no âmbito das realizações culturais do Real Gabinete Português de Leitura. A série denominada “Luso-Brasilidades: práticas e trânsitos”, coordenada pela Professora Gilda Santos, Vice-Presidenta dessa instituição reconhecida em várias partes do mundo como difusora da cultura portuguesa, contou ainda com uma entrevista informal, em modo de conversa e de evocação pessoal e literária, com o Professor Carlos Reis, da Universidade de Coimbra, amigo do autor e um de seus mais agudos leitores. Esse material audiovisual, com o perdão do termo arcaizante, que havia sido pensado anteriormente pelos dois coordenadores deste número da Revista *Metamorfoses* – André Corrêa de Sá (UCSB) e Teresa Cerdeira (UFRJ) – retorna agora, cedido pelo Real Gabinete, ao espaço da revista, como um hiperlink que a modernidade nos faculta. Afinal, é dessas alianças que a difusão da cultura se nutre.

Quanto ao mais, os textos estão aí, oferecidos à leitura, como um complemento à já imensa bibliografia sobre o autor. É o contributo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, através da Cátedra Jorge de Sena, e da Universidade da Califórnia Santa Barbara que, numa aliança de recíproca generosidade, se dispõem a abrir as comemorações do centenário de nascimento de José Saramago.

Rio de Janeiro / Santa Barbara

Setembro de 2021

Teresa Cerdeira e André Corrêa de Sá



ENSAIOS

MAFRA; MAFRA E SARAMAGO; MAFRA APUD SARAMAGO

MAFRA; MAFRA AND SARAMAGO; MAFRA APUD SARAMAGO

Horácio Costa^{1*}

RESUMO

O Convento de Mafra é o maior e mais ambicioso projeto do Portugal joanino e fonte de inspiração do romance *Memorial do Convento*, de José Saramago (1984). No presente ensaio discute-se a construção desse edifício sob três ângulos: no contexto da arquitetura e urbanismo na Europa Barroca; em relação às interpretações que suscitou no bojo da cultura portuguesa no século XIX, provável origem da visão saramaguiana sobre o seu significado; e finalmente, no texto do romance em questão.

Palavras-chave: Arquitetura/urbanismo barrocos, Convento de Mafra, José Saramago.

ABSTRACT

The Convent of Mafra is the biggest and most ambitious project of the reign of John V of Portugal, and the source of inspiration of José Saramago's novel *Balthazar and Blimunda* (1984). This essay focusses on the construction of that building following three guidelines: its place in the context of the European architecture/urban planning during the Baroque Age; in relation to the interpretations it aroused in the XIXc. Portuguese culture, possibly the ones that shaped Saramago's understanding of Mafra; and finally, in the text of the novel itself.

Keywords: Baroque architecture/urban planning, Convent of Mafra, José Saramago.

1 * HORÁCIO COSTA é poeta e professor Livre Docente da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), com vários livros de criação e crítica literária publicados em diversas línguas. Defendeu tese de doutoramento original sobre José Saramago em 1994 (*José Saramago: O período formativo*, publicado em 1997 em Portugal, em tradução ao espanhol, em 2003 no México, e em re-edição de 2020, no Brasil). Lecionou na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidad Nacional Autónoma de México – UNAM. Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (1978), e doutorado em Filosofia (PHD) - Yale University (1994). Coordenou o Programa de Pós-Graduação de Literatura Portuguesa da FFLCH-USP (2018-2020). Em 2020 foi selecionado para a bolsa CAPES-PRINT/USP na categoria “Visitante Sênior”. Recebeu o Prêmio Jabuti de poesia por seu livro *Bernini* em 2014.



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

Tinha 24 anos recém-completados quando visitei o Convento de Mafra pela primeira vez, em 1979. Naquelas épocas anteriores à pós-modernidade, muitos monumentos ainda apresentavam enorme vetustez em sua fachada. Assim como o Louvre, Mafra era negro ou quase: um negro deslavado, que nas reentrâncias da fachada não expostas às intempéries guardava algo da tonalidade original da cantaria. Assim como o Louvre, Mafra obviava a sua idade. Hoje, boa parte dos monumentos europeus está restaurada: as fachadas atuais não transmitem mais o sentimento de drama histórico que aquelas, fuliginosas, transpareciam. O Louvre daquela época só se deixa entrever nos filmes em preto e branco da *Nouvelle Vague* nos quais vez por outra aparece como cenário. Mafra, entretanto, era destituído de tal presença cênica na cultura visual portuguesa, antes de José Saramago. Voltarei a este ponto. Por enquanto, ainda quero falar mais sobre o meu primeiro encontro com Mafra.

Cheguei a Mafra guiando um Mini Morris que uma amiga lisboeta me tinha emprestado, junto com um mapa da Estremadura. A estrada sinuosa não nos preparava para a verdadeira irrupção do monumento: de repente, sem nenhuma aleia de aproximação, a enorme mole do convento a bem dizer aparecia, pelo seu costado lateral direito, ao visitante. A esta altura, devo recordar que recebera no ano anterior o meu diploma de arquiteto e urbanista pela Universidade de São Paulo, onde tive bons professores de história da arquitetura. Não me encontrava, portanto, totalmente despreparado para observar e tratar de entender o edifício. Tinha tido informações sobre o Barroco e as diferenças desse movimento internacional na Europa e no Brasil. Um dos princípios reitores do ensino do barroco era, justamente, o uso urbano da perspectiva, que das reformas levadas a cabo pelos pontífices da Contrarreforma em Roma, se haviam implantado na concepção e particularmente na implantação do espaço monumental do barroco na Europa, a começar pela França e, mais exatamente, por Versalhes (ver imagens 1 a 4).

Figura 1. Gianlorenzo Bernini, Roma, Praça de São Pedro, projeto para um terceiro “braço”, (gravura de época por Falda).²



2 NORBERG-SCHULZ, Christian. *Baroque Architecture*. Milan: Electra Editrice, 1971, p. 46.

Figura 2. Praça de São Pedro, esquema urbanístico-perspectivo. ³

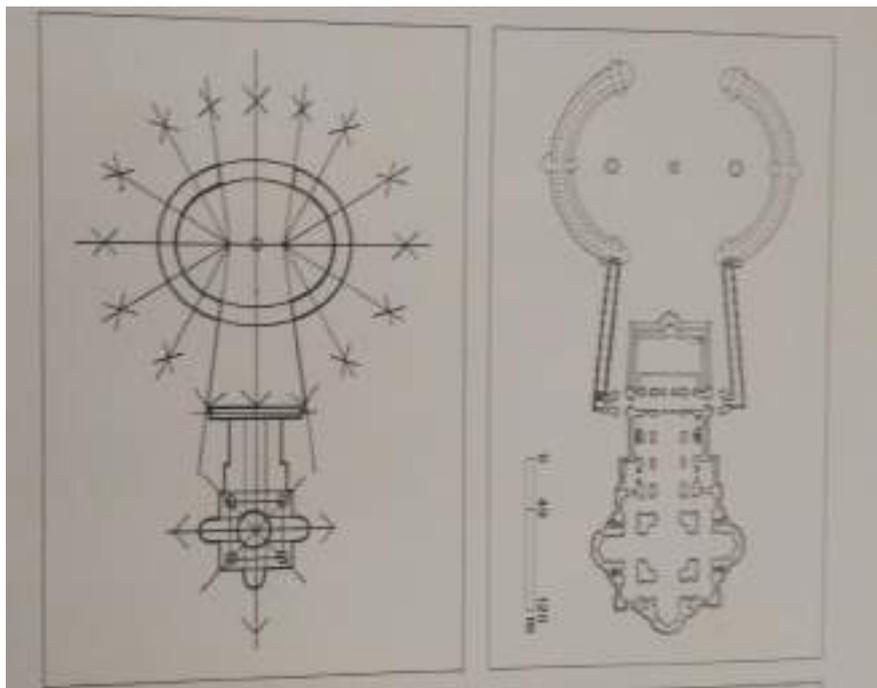


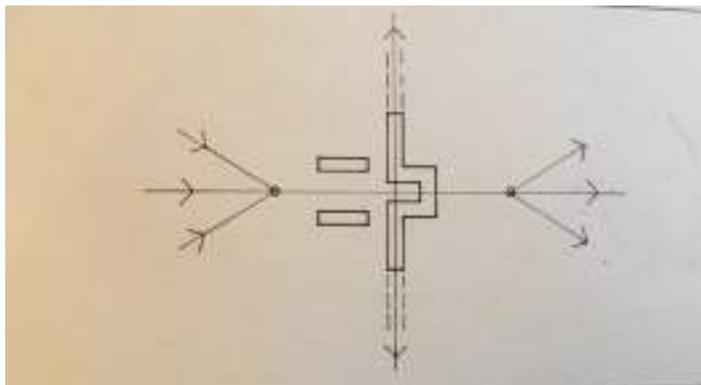
Figura 3. Versalhes, planta de implantação e jardins, gravura de época. ⁴



3 *Ibid.*, p. 47.

4 *Ibid.*, p. 85.

Figura 4. Versalhes, esquema urbanístico-perspectivo.⁵



Sem axiologia, no sentido espacial do termo, não há espaço urbano propriamente barroco. O grande exemplo disso, claro, é a construção das praças de São Pedro e Del Popolo (q. v. imagem 5), que revelam o gênio de Bernini. Isso, na Europa. No Brasil e em boa parte da América Hispânica, as características da sociedade colonial impediam grandes projetos urbanísticos. Nesse sentido, a minha primeira surpresa com Mafra, naquela distante visita, foi a de não encontrar na minha aproximação nada que fizesse o trânsito retórico entre mole e espaço envolvente.

Figura 5. Giovanni Battista Piranesi. Roma. Piazza del Popolo.⁶



A monumental sisudez impunha-se ao visitante desde o estacionamento de veículos liliputianamente acumulados na praça fronteiria. Tentei abarcar a construção na lente de minha câmera fotográfica. Nesse tempo então, viajava com um grande e pesado equipamento, com várias lentes. Nenhuma cobria com propriedade a fachada frontal. Apenas das laterais, dominadas pelos grandes torreões e seus contrafortes, e com grande angular, era possível captar, ler, a

⁵ *Idem, ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 30-31

extensa mole (*idem*, 6). O efeito fotográfico podia ser interessante, entretanto não condizia com o discurso plástico do Barroco. Havia algo de improvável, e mesmo bizarro, nessa impossibilidade de redução de um monumento barroco a uma única imagem (*idem*, 7). Maфра, frente a uma diminuta vila, parecia uma colagem na paisagem. Apenas com o passar dos anos e muitas viagens à localidade pude inferir que o convento talvez não esteja mesmo pensado para ver-se de perto, mas sim à distância, do mar e contra aquele Alto da Vela contra o qual se implanta; em uma “leitura iniciática”, poder-se-ia interpretá-lo como um complemento simbólico e em tudo contrário ao pequeníssimo e frugalíssimo Convento dos Capuchos da serra de Sintra, sito no sopé do monte chamado “da Lua”, de onde Maфра pode ser descortinada em dias claros.

Figura 6. Monumento de Maфра, vista geral (tomada de algum drone).⁷



Figura 7. Maфра, vista de época.⁸



⁷ Imagem da internet, disponível em: <https://thumbs.web.sapo.io/epic=NWQxYdL8gpuDCVAcbl97nUhk/2uPmYeutgJk8FJKaRfRzKnFjiNke e2+bfVZPy7zmZCSnDym67bhfVPtY6IgokcmwnRQf/mjVM77phpNGSTeagA=&W=800&H=0&delay_optim=1> Acesso em 06 de julho de 2019.

⁸ MINISTERO PER I BENE CULTURALI E AMBIENTALI INSTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO E LA DOCUMENTAZIONE. *Giovanni V Di Portogallo (1707 - 1750) e la Cultura Romana del suo Tempo. Studi in occasione della mostra Roma Lusitana - Lisbona Romana (1990-1991) - a cura di Sandra Vasco Rocca e Gabriele Borghini*. Roma: Àrgos Edizioni, 1995, p. 75.

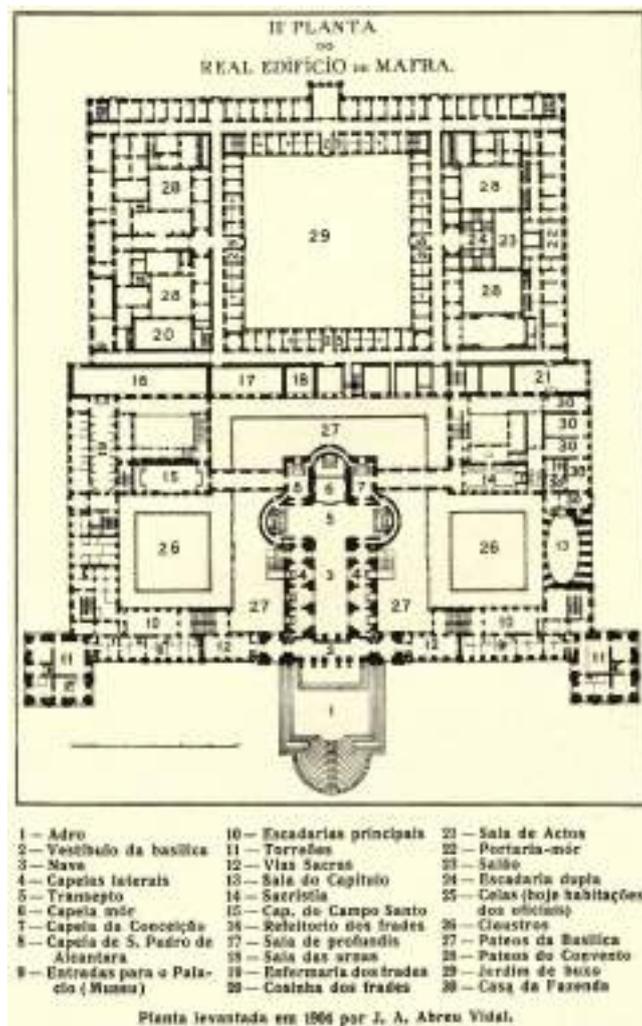
Evidentemente, essa espécie de impossibilidade na visualização correspondia, *à la limite*, a uma espécie de impossibilidade de avaliação. Ora, o maior e mais custoso monumento de todo o império português durante o Barroco não podia, então, ser visto! ao menos, de acordo com a visualidade do período estético que lhe corresponde, no qual a ideia de perspectiva, herdada do Renascimento, se encontrava plenamente assente.

Esta observação permite avançar algumas linhas de interpretação. A não menos significativa diz respeito à noção de projeto. Não apenas do projeto em si, que como é bem sabido foi realizado, com grande influência do próprio rei D. João V, por um alemão de formação romana, Johann Friedrich Ludwig ou João Frederico Ludovice – que além de arquiteto também era ourives – em função de um voto do rei para augurar a concepção de um herdeiro por parte da rainha D. Mariana de Áustria. A questão do projeto na arquitetura vai além da discussão sobre as características do edifício em si: diz respeito, para lá das preferências, habilidades ou idiosincrasias de seu autor técnico – o arquiteto, o urbanista, o designer –, a quais ideias, ideais ou ideologia o mesmo responde no corpo social que o acolhe. Vai além, portanto, da função que virá a desempenhar, e mesmo de sua forma física.

Para 1717, ano do começo da construção do Convento de Mafra, a arte arquitetônica tinha evoluído enormemente em toda a Europa. Por um lado, a noção atual de projeto, esboçada acima, se estava coagulando pelo continente, a partir das leituras renascentistas dos tratados da antiguidade, particularmente os livros de Vitruvius, que deram azo ao surgimento de um arquiteto moderno *avant-la-lettre*, no sentido de valorização do edifício individual: Andrea Palladio, na região do Vêneto, o transformador de Vicenza em uma *città d'autore*, que escreveu estudos críticos que influenciaram em muito o pensamento arquitetônico desde então. Sua influência se estende de Washington a São Petersburgo e é indissociável de propostas arquitetônicas de ponta, como as de Claude-Nicolas Ledoux, já na segunda metade do século XVIII. Por outro lado, como mencionei, a perspectiva espacial assiste à concepção dos palácios e residências de prazer no classicismo francês, e do foco irradiador representado por Paris e da Ilha de França, a toda a Europa.

Justamente, Mafra não é, primordialmente, um palácio, mas sim um edifício de destinação religiosa, ainda que inclua dois núcleos de espaços destinados ao rei e à rainha, chamados de “palácios”, juntados por uma extensa galeria (*idem*, 8). Essa destinação, evidentemente, sujeita o programa do prédio a um conjunto específico de condições. Sem embargo disso, se comparado a outros projetos conventuais da Europa à época, é difícil encontrar algum no qual a ausência de cuidado com o espaço envolvente seja tão impactante como em Mafra.

Figura 8. Mafra, planta.⁹



Mesmo a reconstrução da abadia beneditina de Einsiedeln, começada em 1701 na pouco católica Suíça, e em cuja igreja trabalharam os célebres irmãos Asam, permite-se visualizar pelo afastamento frontal – e mesmo de cima, já que se encontra situada em um vale alpino (*idem*, 9 e 10); e isso para não falar nos “mosteiros imperiais” como a abadia de Melk na Áustria, renovada a partir de 1702 para os imperadores do Sacro Império – portanto, para a família política de D. João V – pelo arquiteto austríaco Jakob Prandtauer sobre um cênico rochedo às margens do Danúbio (*idem*, 11 e 12). Neste último caso, como em alguns outros da Europa católica e em consonância com a linhagem de mosteiros/residências reais – começada, recordemo-nos, cento e cinquenta anos antes pelo projeto maneirista de El Escorial (*idem*, 13 e 14) –, a reforma do convento passou a incluir aposentos reais: por isso, a terminologia de “mosteiro imperial” que se associa a Melk. Em ambos os casos, a adequação aos tempos modernos, i.e., ao Barroco, incluía igualmente a reforma e o aumento das magníficas bibliotecas monacais, na verdade transformadas em lugares privilegiados desses projetos, assim como sucede em Mafra.

⁹ Imagem da internet, disponível em: <<http://ww3.aeye.pt/avcultor/Secjeste/Recortes/Arquitectura/Monumentos/Mafra/Imagens/PlantaIb.jpg>> Acesso em 06 de julho de 2019.

Figura 9. Abadia Beneditina de Ensiedeln.¹⁰



Figura 10. Abadia Beneditina de Ensiedeln, vista do espaço do coro.¹¹



10 TOMAN, Rolf. *Barroco*. Alemanha, Rheinbreitbach: H. F. ULLMANN, 2013, p. 124.

11 *Ibid.*, p. 125.

Figura 11. Abadia Beneditina de Melk.¹²



Figura 12. Abadia Beneditina de Melk, biblioteca.¹³



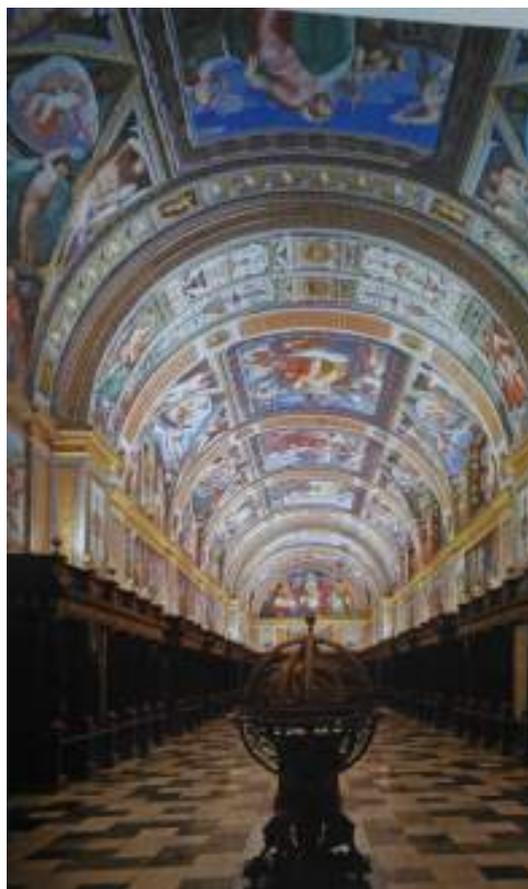
12 *Ibid.*, p. 199.

13 Imagem da internet, disponível em: <<http://greciantiga.org/img/g/gi1147.jpg>> Acesso em 06 de julho de 2019.

Figura 13. Mosteiro do Escorial.¹⁴



Figura 14. Mosteiro do Escorial, biblioteca.¹⁵



Atenho-me a exemplos da Europa germânica, um dos horizontes privilegiados da cultura transpirenaica que D. João V trata de implantar em Portugal. Isso, no que diz respeito à questão

14 TOMAN, *op. cit.*, p. 242.

15 *Ibid.*, p. 243.

da perspectivação faltante ao acesso ao mosteiro, que foi, como dizia antes, o primeiro aspecto a chamar-me a atenção naquela primeira visita. Com o tempo e ao longo de várias outras, essa nota destoante ao projeto barroco tornou-se-me mais e mais significativa até aparecer como metafórica, e para lá do objeto em si, no sentido de apontar-me um problema civilizacional de fundo: de sinal, a meu ver inequívoco, de uma modernização inconclusa, diga-se de passagem, característica comum da cultura – naquele espaço em que a cultura política e a artística, especialmente a arquitetônica, convergem perfeitamente – compartilhada por portugueses e brasileiros. Como se um gesto incompleto. Como se no ar, em meio ao arabesco, a *prima-ballerina* mudasse de postura, perdesse o tônus de seu empuxo. Para mim, em resumo, as contradições urbanísticas de uma Brasília, por exemplo, cujo projeto modernizador não chegou a ser implantado em sua totalidade, começam *in nuce* em Mafra.

O programa de Mafra não foi, portanto, exclusivo de D. João V, nem responde, unilateralmente, a um capricho real. O rei-mecenas, que ele representou, estava inserido na *forma-mentis* da Europa absolutista e católica de seu tempo. Entretanto, teremos que pausar para estabelecer a questão central sobre o signo de modernidade inconclusa que o convento representa, ou não.

A modernização a que me refiro obviamente não é a das chaminés das Midlands, da revolução industrial clássica. Essa era a noção, essa era a imagem de modernidade que os primeiros detratores de D. João V e seu extenso reinado, e muito focalizadamente de Mafra como ápice dele, manearam em suas críticas no século dezenove. A bem dizer, a construção do convento teria sido um desvio em alguma “*path to modernization*” que os países deveriam seguir, se quisessem superar a sua condição, como se diria a partir da dicotomia da sociologia moderna, de periféricos a um centro no qual tal via tinha sido trilhada: primeiro as chaminés e a bolsa, depois os subúrbios e a implantação da rede de transportes dos *blue-collar*, finalmente, a abundância para todos, ou quase. Não nos esqueçamos que um Antero de Quental, em sua conferência do Cassino, entroniza cabalmente a ideia de uma modernidade elusiva para os povos do sul, a qual habitaria, *in toto* e deificamente, o lado de lá dos Pirineus, enquanto o Portugal joanino, nessa leitura, representa quase que caricatamente uma das mais evidentes “causas da decadência dos povos peninsulares”.

Mafra e seu rei gordinho e *upstart* contradizem, mesmo chocam frontalmente contra essa via e tal imagem. Recordo de passagem que a primeira vez que li algo sobre o convento e D. João V foi num surrado Dicionário Enciclopédico Lello, que me encantaria recuperar ou, pelo menos, cuja edição gostaria muitíssimo de identificar. Teria sido antes ou depois da morte do meu pai, que aconteceu alguns meses antes do golpe militar de 1964? Pois a ele esse dicionário pertencia, e fazia parte de suas cavilações e seus valores sobre o Brasil e os brasileiros, através do costado português. Recordo muito bem do teor do verbete sobre D. João V, acusado fundamentalmente de perdulário e sexualmente infrene. Sobre Mafra, um vultoso vitupério: certificava em termos não menos morais, enquanto símbolo de desperdício, de oportunidade perdida, o comportamento do rei que seguira o tratado de Methuen, assinado por seu pai no

ocaso do seu reinado. Sobre a sua qualidade ou significado, digamos, objetivos e objetuais, a argumentação do articulista silenciava. Não me esqueço do final de dito verbete: no ocaso do seu longo reinado e quando – finalmente! – decidiu fazer algo pelo bem do povo como o Aqueduto das Águas Livres, D. João V teve que lançar um imposto específico, porque as burras do estado encontravam-se vazias. Não escuso confessar que foi com essa espécie de “ur-texto” moralizante, a cujas colocações se somavam as inquietações de todos os brasileiros sobre o destino dado pelos portugueses ao ouro de Minas Gerais, que me aventurei a ir ao Convento de Mafra pela primeira vez, naquele inverno de 1979.

Nesse sentido, contradiria em termos epistemológicos qualquer noção que o vinculasse à modernização do que fosse. Ao contrário da Baixa Pombalina, exemplo palpável do indubitavelmente modernizador racionalismo iluminista, construída e urbanizada depois do terremoto de 1755 com um sistema novo para a época – o da “gaiola” de madeira, que garantia maior ductilidade estrutural aos edifícios – no quesito técnica construtiva o convento de Mafra não avançou nada: trata-se de uma construção tradicional, levada adiante por milhares de obreiros sob o comando de uma elite técnica, para a execução de um monumento com baixo teor, como se diria no economês de hoje, de “conteúdo nacional”. Como exemplos disso, alguns dos quesitos com maior “valor agregado” vieram de fora: os famosos carrilhões foram encomendados nos Países Baixos; as esculturas de Carrara foram realizadas por italianos, e aliás, como não cansam de afirmar os guias durante as visitas ao monumento, em Mafra encontra-se a maior concentração de grandes esculturas romanas barrocas fora de Roma (*idem*, 15, 16 e 17), etc. Mesmo os gravadores contratados pelo rei para ilustrar os livros que a Real Academia de História produzia, e que seriam acumulados na biblioteca de Mafra, eram “importados” ou continuavam a exercer os seus mesteres em Antuérpia ou Lovaina e a Lisboa mandavam as imagens já impressas.

Figura 15. Planta da Basílica de Mafra, localização das esculturas.¹⁶



16 PEREIRA, José Fernandes. *A escultura de mafra*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2003, Coleção Arte e Património, p. 229.

Figura 16. Basílica de Mafra, exemplo de escultura, São Bartolomeu, do escultor Giovanni Baratta.¹⁷



Figura 17. Basílica de Mafra, exemplo de escultura, São Sebastião, do escultor Carlo Monardi.¹⁸



17 *Ibid.*, p. 155.

18 *Ibid.*, p. 77.

Figura 18. Biblioteca de Mafra.¹⁹



Se é fato que D. João V brincou de realizar a “sua” basílica de S. João de Latrão na Estremadura, em Mafra torna-se evidente a intenção régia de internacionalizar o discurso das artes em Portugal (*idem*, 19). Nesse sentido há algo como uma ruptura de paradigma no conceito de arte, e quiçá particularmente de arquitetura, em Portugal e, pouco depois, em seus domínios.

Figura 19. Basílica de Mafra, nave.²⁰



No reinado joanino, rompe-se com o conforto da “arte nacional” que caracterizara o século XVII em Portugal, dominado pela alternância da talha e do azulejo nos interiores e dos panos brancos esquinados por cantaria nas fachadas. Sem dúvida, belo, fidalgo e elegantemente nacional, porém não menos acanhado para significar uma era nova em uma coroa restaurada havia pouco por uma dinastia sem prestígio internacional. Os Bragança não tinham ganhado uma guerra de 28 anos contra a Espanha e conseguido engolir manifestações de autonomia dos bandeirantes no Brasil, até que no final do século XVII o ouro começara a fluir aos borbotões,

19 Imagem da internet, disponível em: <<https://i0.wp.com/www.vortexmag.net/wpcontent/uploads/2015/08/mafra1.jpg?fit=2048%2C1365&ssl=1>> Acesso em 06 de julho de 2019.

20 Imagem da internet, disponível em: <<https://olhares.sapo.pt/basilica-de-mafra-ii-foto2894711.html>> Acesso em 06 de julho de 2019.

para continuar a se comportar e a viver em espaços como os das cortes de Alfonso VI e Pedro II. Na Europa do Rei Sol, inda mais com os Bourbon levando a cabo um *aggiornamento* radical na Espanha a partir de 1715, o *panache* era tudo, e quem queria ser respeitado deveria mostrar-se em público, superados os ascetismos e quejandos do século anterior. Com a lentíssima agonia do último dinasta Habsburgo espanhol, a orgulhosa e isolacionista forma de ser ibérica entrara em colapso, juntamente com todas as magias experimentadas para forçá-lo a superar o seu *embruñamiento* e produzir um herdeiro.

Neste âmbito, a renovação do vocabulário simbólico vinculado à expressão artística a serviço do rei passa a ser vista como uma razão de Estado. Outra não havia sido a receita herdada dos pontífices romanos depois da Contrarreforma, quando da implantação do Barroco nos reinos católicos. Mas a verdade é que no Portugal filipino, com a “corte na aldeia” em solo pátrio e a verdadeira em Madri, se excetuarmos a renovação do mosteiro de São Vicente de Fora, obra de Filippo Terzi, não tinha havido poder político *in situ* que pudesse sustentar materialmente encomendas que renovassem o vínculo entre arte e Estado e que necessitasse simbolicamente delas.

Para lá das proclividades de um monarca sequioso de *grandeur*, e não diferentemente de muitos de seus contemporâneos católicos ou protestantes, o significado de Maфра não é outro senão esse: aqui, sigo os pensamentos de António Felipe Pimentel em seu *Arquitectura e Poder – o Real Edifício de Maфра*. Do ponto de vista régio, tratava-se de uma necessidade simbólica urgente. Por isso, resumidamente, tantas embaixadas e tantos coches. E Maфра, afinal.

O convento não foi projetado por um grande nome europeu, é certo, como Filippo Juvarra, responsável pela basílica e convento de Superga na Turim dos Saboia e pelo novo Palácio Real de Madri de Filipe V, e que chegou a esboçar desenhos tanto para a Patriarcal em Lisboa como para Maфра; tivesse sido, e talvez a questão da perspetivação antes aludida não se estranharia. Mas não encontrando em seus domínios nenhum grande arquiteto, D. João V, ansioso pelos resultados como um novo rico, encontrou em Ludovice um profissional com exposição suficiente às modas europeias de então. Os futuros projetistas e construtores da Baixa, Carlos Mardel, Eugênio dos Santos e Manuel da Maia, marcados pela formação de arquitetura militar, não tinham tido tal sorte.

O resultado, se não é genial como o da residência dos príncipes-bispos de Würzburg de Balthasar Neumann, serviu, e para lá do bom padrão arquitetônico de sua realização, como treinamento para a formação de engenheiros e mestres capazes de calcular e enfrentar problemas que adviessem de construções de grandes proporções, e para a fundação de uma importante escola de escultura na qual se prepararam gerações de artistas que mais tarde transformariam os espaços da Lisboa pós-terremoto – inclusive Machado de Castro, autor da estátua equestre de D. José na Praça do Comércio (*idem*, 20 e 21). De resto, nem tão pouco nacional a fachada da Maфра é, se levamos em conta que o formato dos torreões laterais pode, como frisou Ayres de Carvalho (*idem*, 22), e apesar de suas terminações bulbosas, centro-europeias, remeter-se àquela torre do Paço da Ribeira, edificada sob a dinastia de Avis, mas transformada pelo mesmo

Terzi e pelo construtor do Escorial, Juan de Herrera, para Filipe II, em um exemplo maneirista, que ruiu com o terremoto mas que foi incorporada, desta feita como terminação cênica das duas laterais, à Praça de Comércio pombalina (*idem*, 23, 24 e 25). Nesse sentido, Ludwig/Ludovice, inspirado ou não por seu patrono, prestava reconhecimento à história do reino, da *caput regnum* no qual projetava o grande convento real.

Figura 20. Mafra, fachada segundo levantamento de Machado de Castro.²¹



Figura 21. Gravura do monumento a D. José. 22



21 PIMENTEL, António Filipe. *Arquitetura e Poder: o real edifício de Mafra*. 2ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2002, p. 239.

22 FRANÇA, José Augusto. *A reconstrução de Lisboa e a arquitectura pombalina*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, Biblioteca Breve - vol. 12, p. 48.

Figura 22. Torreão do Monumento de Mafra.²³



Figura 23. Projeto da Praça do Comércio.²⁴

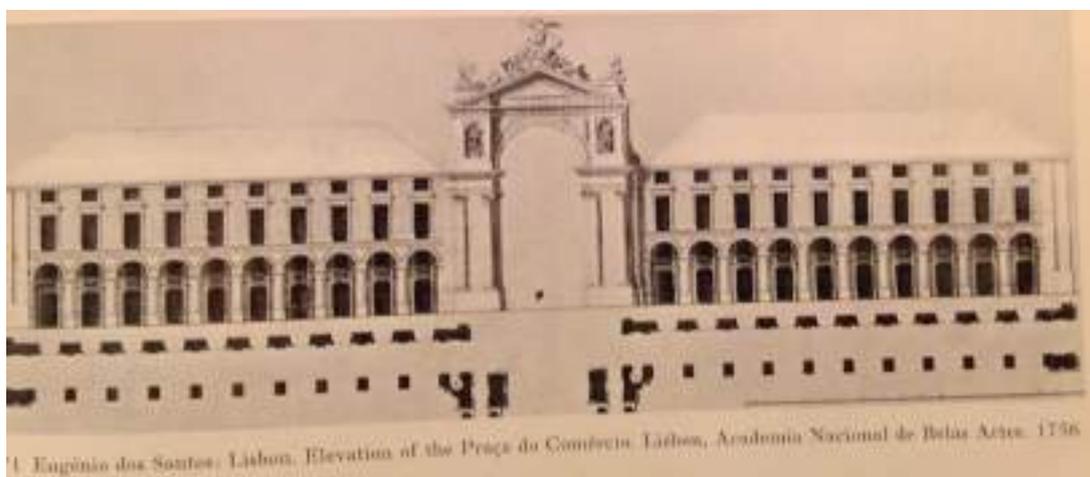


Figura 24. Projeto final da Real Praça do Comércio.²⁵

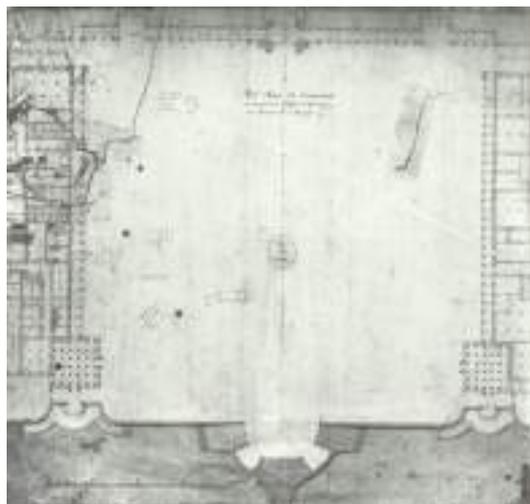


23 SMITH, Robert C. *The art of Portugal - 1500-1800*. New York: Meredith Press, 1968, p. 111.

24 *Ibid.*, p. 75.

25 FARIA, Miguel Figueira (coord.). *Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio – História de um espaço urbano*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda/Universidade Autónoma de Lisboa, 2012, p. 89.

Figura 25. Praça do Comércio, planta.²⁶



Ademais, a mudança de paradigma que mencionei antes pode ser bem ilustrada pela contratação, como desenhista em uma das missões de exploração da bacia amazônica, a de 1753, de um arquiteto italiano, Giuseppe Antonio Landi, que posteriormente se fixou em Belém e foi o responsável pela mudança de padrão artístico no Estado do Grão-Pará, então separado do vice-reino do Brasil. Os edifícios civis e religiosos projetados por Landi fizeram escola e, se comparados aos construídos pelos colonizadores portugueses ao longo dos dois e meio primeiros séculos da colonização, quase todos realizados por religiosos ou engenheiros militares, e sem desdouro de algumas verdadeiras vocações na arte de construir surgidas ao longo do Brasil nesse período, revelam um novo tempo estético no império português. A contratação de Landi – quem havia estudado com Ferdinando Galli Bibbiena na Academia Clementina em Bolonha, da mesma dinastia artística daquele Giovanni Carlo que havia construído a ópera do Tejo, que ruiu com o terremoto e foi o último grande projeto de D. João V – e as muitas comissões que lhe foram entregues trazem à América portuguesa o traço mais culto do barroco tardio, neoclassicizante; é como se aquela *prima ballerina* intentasse um novo salto, dessa vez certo e belo – e longo, até cruzar o Atlântico.

Não atentar para o caráter ambivalente do reinado e do mecenato régio de D. João V, um bibliófilo freirático, um defensor do *aggiornamento* social e político através da arte e do hemisfério do simbólico, sem com isso deixar de ser um deslumbrado com *everything that money can buy* fora da península ibérica e um mantenedor de um *status quo* político que incluía a Inquisição e o estatuto de pureza do sangue, resultará no menosprezo da mesma ambivalência no quesito modernização; no limite, levará à emulação acrítica do ponto de vista dominante sobre o Barroco articulado pela mentalidade historiografizante e preconceituosamente antibarroca do século XIX, resultando assim no encurtamento da perspectiva histórica. Um desvio que nossos tempos pós-modernos não devem, a bem da verdade, permitir-se.

26 FRANÇA, José Augusto. *História da Arte em Portugal, o Pombalismo e o Romantismo*. Lisboa: Editora Presença, 2004. p. 17.

Naquela visita de 1979, uma sensação me atravessou enquanto ponderava sobre a grande fachada enegrecida: que o convento de Mafra estava pronto para suscitar uma narrativa literária que revisitasse a história portuguesa. Ao contar sobre a minha viagem a Mafra e as minhas impressões sobre o monumento, os amigos portugueses me respondiam com abundantes histórias de horror sobre a vida dos soldados em Mafra ao longo das épocas nas quais o exército tinha sido a bem dizer o principal ocupante do convento. Recrutados castigados com “exílios” nos porões do mosteiro que nunca mais apareciam porque ou forças do mal os tinham abduzido ou haviam sido devorados pelos ratos eram vinhetas que se multiplicavam, para a minha surpresa. Um relato que misturasse história real com a “lenda negra” de Mafra a bem dizer se impunha, sentia-o, como possibilidade efabulatória. O convento era um símbolo em aberto, um espaço cênico ainda não habitado pela imaginação literária.

Uma narrativa que misturasse, por exemplo, a história real com a ficta, ou, como se dizia então, “mágica”. Havia pouco, na USP, fizera um curso sobre o realismo mágico: além de ler obras de Alejo Carpentier e García Márquez, tinha recebido informações sobre a teoria daquilo que, no fundo, foi a maior operação de marketing literário da história da literatura hispano-americana. Tudo se entroncava na invenção ou recuperação de um olhar distinto sobre a própria história com uma sensibilidade capaz de subverter as grandes narrativas sancionadas pela historiografia oficial, neste âmbito revisitando a teoria do “romance histórico” de matriz lukácsiana – e que, por sua vez, como sabemos, interpreta o ciclo começado por Walter Scott – com a liberdade de exercício do imaginário que os surrealismos europeus tinham feito explodir. A receita dera certo e a recepção internacional não se fizera esperar.

No Brasil, somos culturalmente avessos ao Surrealismo; o peso das vanguardas nos levou a afirmar outros caminhos no grande condomínio literário no século passado. Ao contrário do México e do Caribe, por exemplo, não houve propriamente um movimento surrealista estruturado, e tal fato se faz sentir na pequena expressividade das narrativas realistas mágicas, ou mesmo do hemisfério do maravilhoso, em nosso cânone literário contemporâneo. Mas em Portugal o Surrealismo tardio, já a bem dizer a cavalo dos anos 50, propiciaria, é arguível, um terreno mais favorável para a recepção do *ethos* em questão. Mencione-se que, na ficção portuguesa, para lá de algumas obras em prosa de um Mário Cesariny, o profeta do surrealismo lusitano, o final do romance *Barranco de Cegos*, de Alves Redol (1961), já abraça abertamente essa estética.

De resto, Carpentier e, posteriormente, autores caribenhos exploraram com grande mestria o intertexto arquitetura-efabulação literária em várias narrativas. Em *El mundo alucinante* (1969), do cubano Reinaldo Arenas, o papel do Palácio Nacional do México, no qual a personagem principal da narrativa, o herói da guerra da independência mexicana Frei Servando Teresa de Mier passa boa parte do tempo perdido entre os muitos pátios e corredores, responde, por isso mesmo, pela construção do clima de alucinação do relato, metaforizando a incompatibilidade entre indivíduo e espaços do poder. Talvez não haja um vínculo direto entre *Memorial do*

Convento e os romances do realismo mágico; *Gaibéus* (1938) se definia antes como repórter do que como romancista a esse movimento pelo mero fato de ele ser posterior a *Barranco de Cegos*. Mas entre Saramago e os hispano-americanos, se não influência, haverá confluência no trato da matéria histórica dos séculos barrocos através da alegoria e da incorporação de dados culturais desse passado precípua, como, por exemplo, o oferecido pelo tesouro da arquitetura barroca ibérica e ibero-americana.

Nunca dissociarei o convento de José Saramago dessa conjunção de impressões suscitadas em minha primeira visita ao monumento. Só mais de cinco anos depois, quando em 1984 e por circunstâncias fortuitas caiu-me às mãos um exemplar de *Memorial do Convento*, me dei conta, sem nunca antes ter ouvido falar no autor, que alguém tinha recolhido essa possibilidade que saltara aos meus olhos e desenvolvera um romance de grande qualidade literária. A bem dizer, a minha história como leitor e crítico de Saramago está condicionada, portanto, à leitura desse romance e, em última análise, também àquela visita.

Maфра apud Saramago não apresenta nenhuma especificidade no quesito relação com o monumento que inspira essa mesma leitura. Fundamentalmente, no que tange à utilização na diegese do convento de Maфра “real”, *Memorial do Convento* é uma narrativa centrada no tópico de sua construção – daí o significado do termo “memorial” – enquanto metáfora da apropriação do trabalho de muitos pelo poder do Estado, que responde, no caso, aos régios caprichos de um único indivíduo. Nesse sentido, evidencia uma interpretação que se embasa tanto na ideologia política do autor como na somatória das interpretações sobre Maфра consolidadas mormente ao longo do século dezanove, e por ele hauridas, é bem possível, em sua juventude através – e por que não? – de textos como os do referido dicionário Lello. Portanto, e não surpreendentemente, antes do que focalizar em algum nível o resultado arquitetônico e, principalmente, muito antes de exercitar um olhar específico sobre o programa artístico que encerra o monumento, Saramago se ocupa em recriar as condições de trabalho no canteiro de obras e de vida no enorme e seguramente monstruoso alojamento dos obreiros que se estende frente às obras; principalmente nas sequências narrativas relacionadas ao transporte da pedra de Pêro Pinheiro, que se destaca monoliticamente sobre a entrada principal, e cuja localização constituiu um capricho real a mais, denuncia a brutalidade desumanizante que assiste a toda empresa megalomaniaca. Não fosse pela extensa e disciplinada incorporação de fontes de época relativas à construção e que alicerçam o caráter propriamente de recolha de memória do “memorial”, o ponto de vista de Saramago sobre Maфра poder-se-ia estender sobre muitos dos maiores monumentos da antiguidade e do *ancien régime*: as pirâmides do Egito, o Coliseu, Angkor Vat, o Palácio de Inverno, etc.

Entretanto, na obra de José Saramago há vários textos que apontam para a sua percepção de Maфра. Há prenúncios dela em “O rei que fazia desertos”, crônica publicada em *A Bagagem do Viajante* (1973), no qual um rei manda arrasar tudo fora de seu palácio para descortinar até o horizonte; para que o panorama que desfruta não tenha nenhum obstáculo, manda matar

o seu último vizinho, porém termina ilhado pelo sangue que maravilhosamente circunda o seu palácio em círculos. Por sua vez, em “Refluxo”, conto de *Objecto Quase* (1978), outro monarca não menos caprichoso que o anterior, desejando suprimir os traços da morte em seu reino, manda construir um enorme quadrilátero no centro do território, com quatro grandes portões abertos consoante os pontos cardinais, para abrigar todos os cemitérios em um único e organizadíssimo cemitério central; contudo, as cidades que surgem desorganizadamente junto a esses portões como provedoras de serviços aos familiares dos mortos terminam por impor-se e o grande cemitério termina abandonado devido à força da vida em seu entorno: silenciosamente e apesar da determinação régia, os vivos voltam a enterrar os mortos onde bem lhes apraz e novos e menores campos santos voltam a se espalhar pelo reino.

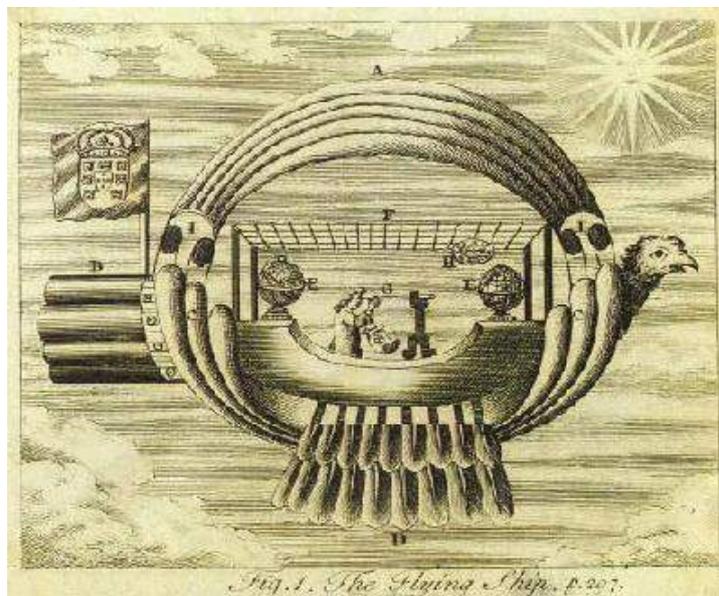
Se tais relatos tratam simultaneamente da relação entre desígnios de um poder autocrático e espaço edificado para a sua representação, um breve relato, singelamente chamado “O Ouvido”, focaliza a questão da importância do trabalho manual para a consecução da obra de arte. Esse texto foi incluído em *Poética dos Cinco Sentidos*, livro de arte editado em 1979, que recolhe seis autores portugueses ativos nessa década, no trato dos cinco sentidos mais o sexto, representados no ciclo medieval das tapeçarias da “Dama e o Unicórnio” – *La Dame à la Licorne* – que se encontra magnificamente exposto no Museu de Cluny, em Paris. Saramago considera cada um dos estágios para a tecelagem da representação do sentido da audição na tapeçaria, e nessa representação mesma, como se processa o “primeiro som” que escapa do instrumento medieval nela representado. Se este é o escopo do texto, é no elo entre o projetista anônimo do objeto e o tecelão que se dá a aliança básica no relato. Há vários anos, debruçei-me sobre este aspecto e estabeleci os nexos entre essa situação e a da construção do monumento joanino.

Assim como aos “autores” anônimos do Convento de Mafra, entre os quais Sete-Sóis – que não ao arquiteto Ludovice nem ao rei que ordena a construção reserva-se o papel protagonista na narrativa épica de *Memorial do Convento* –, é na dupla projetor-tecelão, resgatados em breves pinceladas por Saramago, que incide o aspecto significante, e dignificante, superior, da ação, do trabalho.

Como vemos, a sinalização metafórica e mesmo a “situação escritural” de Mafra foi crescendo na obra de José Saramago ao longo de sua carreira. Se tais relatos revelam em embrião e em crescendo a força da escolha de Mafra como nó metafórico da relação indivíduo-poder temporal, convém recordar a este ponto que o romance em questão na verdade engloba dois “memoriais”: o da construção do convento em si, que lhe dá o título, mas também o da Passarola (*idem*, 26) que, com particular concentração simbólica, no relato se lhe contrapõe em tudo. Nesse sentido, o memorial – chamemo-lo assim – da construção do objeto construído pelo “Padre Voador” Bartolomeu Lourenço de Gusmão, que se levantou no ar em presença de D. João V e sua corte, em 1709, é o que assegura a originalidade do romance: a meu ver, com esta contraposição simbólica, de histórico transforma-se ele em alegórico. Valores opostos, como

os aéreos aos ctônicos, o capricho individual versus gênio criativo, a servidão à liberação, transparecem nos fragmentos da narrativa relacionados com ambas as construções. A bem da verdade, os polos que se opõem em ambos os “memoriais” são o da História/Poder (Mafra) e o do Espírito/Arte (Passarola).

Figura 26. Gravura da Passarola de Bartolomeu Lourenço de Gusmão.²⁷



O padre dito o Voador, sobre cuja vida e inventos se conhecem cada vez mais informações, é uma das personagens que Saramago pinça no contexto do Portugal joanino. Para lá de D. João V, a rainha D. Mariana e outras figuras de sua corte, no polo Passarola ressuma a humanidade do Portugal de então. Blimunda, cuja presença no relato está tingida de lirismo, senão de sublimidade, por exemplo, está inspirada em uma clarividente real, com poderes divinatórios de “ver o interior do corpo humano bem como as entranhas da terra”, e cujo “dom maravilhoso só o usufrui quando está em jejum”: uma certa Mme Pedegache, lisboeta casada com um comerciante gascão de Lisboa, mencionada no relato de viagem do suíço Charles Frédéric de Merveilleux, publicado em Amsterdam em 1738.²⁸ Por sua vez, a mãe de Blimunda, Ana, vítima da Inquisição, foi “retirada” de um processo guardado nos arquivos do Santo Ofício, até a presente data não publicados, segundo o meu conhecimento, e que José Saramago pacientemente pesquisou para subsidiar o romance que projetava.

Nada nesse horizonte metodológico contradiz o conceito de romance histórico referido acima. Entretanto, há algo em *Memorial do Convento* que se afasta do modelo, digamos, clássico da narrativa de inspiração histórica. Trata-se da utilização deliberada da linguagem

²⁷ Imagem da internet, disponível em: <http://passarolafq.pt/pluginfile.php/110/mod_page/content/8/20071105001739-passarola.jpg> Acessado em 07 de agosto de 2019. Para mais imagens da “Passarola” conferir: BRASILIANA DA BIBLIOTECA JOANINA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA. *Bartolomeu Lourenço de Gusmão – O padre inventor* (vol. 1, com textos de Carlos Fiolhais, Francisco Caruso e Adílio Jorge Marques, Lorelai Brilhante Kury e Célia Cristina da Silva Tavares). Rio de Janeiro: UERJ, 2011.

²⁸ Vide CHAVES, 1983, *op. cit.*, cf. nota 315, *supra*.

de característica barroca, ou melhor dito: de viés parenético e de sabor vieiriano, na escritura do relato. Há um estudado barroquismo na linguagem de Saramago nesse romance que, a bem dizer, a partir dele se espalha pela sua produção posterior. Nesse sentido, a narrativa de *Memorial do Convento* pode funcionar como um brilhante e sedutor esforço de arqueologização da língua portuguesa, em uma sorte de osmose entre o tempo histórico referido e código linguístico manejado em um *tour-de-force* para desenvolver o enredo.

Isto tudo em que pese a seguinte contradição: o selo do Barroco não é suficiente para resolver a utilização deliberada desse *modus* linguístico frente à oposição ideológica entre a característica básica desse movimento internacional enquanto arte do desperdício (*q.v.* Severo Sarduy) e os valores conceituais e/ou ideológicos próprios de uma ética da “boa utilização” dos recursos públicos, afinados com o elogio do progresso material do século XIX, aparentemente abraçados pelo autor ou ao menos exemplificados pela sua aproximação ao convento de Mafra.

Mas algo diverso ocorre quanto à sua aproximação ao outro memorial, o da Passarola. Graças à oposição entre o pesadume da mole do convento e a leveza do objeto voador, que afinal voa devido a uma estranha e misteriosa alquimia de desejos humanos capturados em seu bojo, *Memorial do Convento* não deve, a meu ver, valorizar-se – ou mesmo desvalorizar-se – por força dessa contradição.

No voo da Passarola sobre a paisagem anterior ao terremoto recriada no relato, alegoria dele estruturante e de inspiração barroca, e que recorda os *topoi* de Faetonte e Ícaro, tão importantes àquela época, sem esforço permitimo-nos perceber a proeza cênica da *prima ballerina* que nos vem acompanhando no presente ensaio.

Osasco, maio-junho de 2016.

Referências

CHAVES, Castelo Branco. **O Portugal de D. João V Visto por Três Forasteiros** (Trad., prefácio e notas). Lisboa: Biblioteca Nacional, 1983.

BRASILIANA DA BIBLIOTECA JOANINA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA. **Bartolomeu Lourenço de Gusmão – O padre inventor** (vol. 1, com textos de Carlos Fiolhais, Francisco Caruso e Adílio Jorge Marques, Lorelai Brilhante Kury e Célia Cristina da Silva Tavares). Rio de Janeiro: UERJ, 2011.

FARIA, Miguel Figueira (coord.). **Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio – História de um espaço urbano**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda/Universidade Autónoma de Lisboa, 2012.

FRANÇA, José Augusto. **História da Arte em Portugal, o Pombalismo e o Romantismo**. Lisboa: Editora Presença, 2004.

FRANÇA, José Augusto. **A reconstrução de Lisboa e a arquitectura pombalina**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, Biblioteca Breve - vol. 12.

MINISTERIO PER I BENE CULTURALI E AMBIENTALI ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO E LA DOCUMENTAZIONE. **Giovanni V Di Portogallo (1707 - 1750) e la Cultura Romana del suo Tempo. Studi in occasione della mostra Roma Lusitana - Lisbona Romana (1990-1991) - a cura di Sandra Vasco Rocca e Gabriele Borghini**. Roma: Àrgos Edizioni, 1995.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Baroque Architecture**. Milan: Electra Editrice, 1971.

PEREIRA, José Fernandes. **A escultura de mafra**. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2003, Coleção Arte e Património, p. 229.

PIMENTEL, António Filipe. **Arquitetura e Poder: o real edifício de Mafra**. 2ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2002, p. 239.

SMITH, Robert C. **The art of Portugal - 1500-1800**. New York: Meredith Press, 1968.

TOMAN, Rolf. **Barroco**. Alemanha, Rheinbreitbach: H. F. ULLMANN, 2013.

Imagem da internet, disponível em: <https://thumbs.web.sapo.io/?epic=NWQxYdL8gpuDCVAcb197nUhk/2uPmYeutgJk8FJKaRfRzKnFjiNkee2+bfVZPy7zmZCSnDym67bhfVPtY6IgokcmwnRQf/mjVM77phpNGSTeagA=&W=800&H=0&delay_optim=1> Acesso em 06 de julho de 2019.

Imagem da internet, disponível em: <<http://ww3.aeje.pt/avcultur/Secjeste/Recortes/Arquitectura/Monumentos/Mafra/Imagens/PlantaIb.jpg>> Acesso em 06 de julho de 2019.

Imagem da internet, disponível em: <<http://greciantiga.org/img/g/gi1147.jpg>> Acesso em 06 de julho de 2019.

Imagem da internet, disponível em: <<https://i0.wp.com/www.vortexmag.net/wp-content/uploads/2015/08/mafra1.jpg?fit=2048%2C1365&ssl=1>> Acesso em 06 de julho de 2019.

Imagem da internet, disponível em: <<https://olhares.sapo.pt/basilica-de-mafra-ii-foto2894711.html>> Acesso em 06 de julho de 2019.

Imagem da internet, disponível em: <http://passarolafq.pt/pluginfile.php/110/mod_page/content/8/20071105001739-passarola.jpg> Acessado em 07 de agosto de 2019.

**BORGES E A TAUTOLOGIA DA ESCRITA EM *O ANO DA MORTE*
*DE RICARDO REIS***

**BORGES AND THE TAUTOLOGY OF WRITING IN *THE YEAR OF
THE DEATH OF RICARDO REIS***

Sara Grünhagen^{1*}

RESUMO

O ano da morte de Ricardo Reis (1984), de José Saramago, carrega dentro de si todo um universo tomado de empréstimo e recriado: personagens ficcionais, escritores e outras figuras históricas, ruas e cores de quase um século atrás. O presente trabalho busca explorar essa conjunção de tempos, escritas e mesmo gêneros diferentes por meio da análise do diálogo diegético e discursivo que o romance estabelece com a obra de Jorge Luis Borges. Entende-se que *O ano* opera à maneira de Borges, recorrendo não apenas a elementos da obra do escritor argentino como também a um certo estilo borgiano para tratar do heterônimo que elege como protagonista. A referência borgiana recuperada servirá ainda à crítica da História que o livro empreende pela confrontação de Ricardo Reis, ao mesmo tempo em que se revela emblemática de uma consciência ficcional e teórica do narrador, que metalepticamente se faz notar, sublinhando aquela presença e interpelando o seu leitor. A reflexão histórica e intertextual que esse diálogo enseja soma-se, portanto, uma reflexão narratológica, sendo Borges um nome incontornável de um modo de escrita literária que toma a si mesma como objeto e que consegue fazer do já dito e do incessantemente repetido matéria nova.

Palavras-chave: José Saramago; Jorge Luis Borges; narratologia; intertextualidade; metalepse.

ABSTRACT

José Saramago's *The Year of the Death of Ricardo Reis* (1984) carries a whole universe of fictional characters, writers and other historical figures, streets and colors of almost a century ago—all of which were borrowed and recreated in the novel. This work seeks to explore this conjunction of times, writings, and even different genres by analyzing the diegetic and discursive dialogue that the novel establishes with Jorge Luis Borges. *The Year* operates in the manner of Borges, using not only elements of the Argentine writer's work but also a certain Borgesian style in order to deal with the heteronym that it chooses as its protagonist. The Borgesian reference recovered will also be important to the criticism of History that the book undertakes by confronting Ricardo Reis with the time of the diegesis. Moreover, Borges is emblematic of a fictional and theoretical awareness of the narrator, which metaleptically reveals itself, underlining that presence and addressing the reader. Thus, the historical and intertextual reflection proposed is complemented by a narratological one, with Borges being a paradigm of a literary writing that takes itself as an object and that is capable of making something new of what has already been said and repeated countless times.

Keywords: José Saramago; Jorge Luis Borges; narratology; intertextuality; metalepsis.

¹ * SARA GRÜNHAGEN é doutora em Estudos Lusófonos pela Université Sorbonne Nouvelle em cotutela com a Universidade de Coimbra, tendo defendido uma tese sobre José Saramago intitulada **A cor dos cabelos de Deus: intertextualidade, intermedialidade e metalepse em José Saramago**. Atualmente leciona na Université de Paris-Sorbonne Nouvelle.



“Hablar es incurrir en tautologías.”
JORGE LUIS BORGES (1974B, p. 470)

Em uma das conferências que foi convidado a proferir na Universidade de Belgrano, em 1978, posteriormente publicada como “El cuento policial”, Borges explora este gênero considerado menor, mas o faz destacando menos as características que o singularizam e mais um certo modo de ler que surgiu com ele: graças aos mistérios e às pontas soltas das narrativas inventadas por Edgar Allan Poe, aprendemos a ler com incredulidade e desconfiança, atrás de pistas e não ditos. Estabelecido o paradigma, nem os clássicos poderiam mais ficar isentos de uma leitura policialesca, e Borges dá o exemplo do início do *Quixote*: “En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no hace mucho tempo vivía un hidalgo...” (BORGES, 1996, p. 190). Toda esta imprecisão torna-se suspeita: o leitor inventado por Poe vai achar que o acontecimento pode não ter se dado na Mancha e se perguntar por que Cervantes não quer se lembrar do lugar, chegando à conclusão de que, afinal, “Cervantes era el asesino, el culpable” (id.).

Borges apresenta as narrativas de Poe como uma grande invenção, instaurando um caminho sem retorno, o que dá margem à seguinte pergunta: como era então o mundo antes de Poe? E de Cervantes? Como era ler sem que existisse certa referência? Um leitor qualquer pode muito bem ler a *Eneida* antes da *Odisseia*, Poe ou Unamuno antes de Cervantes, Saramago antes de Pessoa, borgianamente misturando precursores e influências; ao mesmo tempo, há percursos e diálogos inevitáveis na história da literatura e, de um jeito ou de outro, se for longe o bastante, este leitor acabará tendo de se haver com a sua própria inocência perdida, ou ao menos com a impossibilidade de saber como é *não saber* algo: afinal, o *Quixote* de Pierre Menard, ainda que se lhe iguale palavra por palavra, já é outro (BORGES, 1974c, p. 444-50). E eu pergunto, enfim: como será que era o mundo antes de Borges?

A pergunta tem o seu quê de retórico, pois para o caso aqui importa menos a resposta do que a premissa que ela supõe: Jorge Luis Borges tornou-se uma referência incontornável de um modo de escrita literária que toma a si mesma como objeto e que consegue fazer do já dito e incessantemente repetido matéria nova. Falar de Borges é como falar de intertextualidade: hoje essa prática pode parecer, conforme as palavras de Saramago, “uma evidência do cotidiano” (SARAMAGO, 1996, p. 172), mas é importante lembrar que nem sempre foi assim e que, se o diálogo com outros textos é algo antigo, sua teorização é relativamente recente, e algum peso haveria de ter a explicitação do que hoje é evidente na própria prática literária.

Borges é recorrentemente citado desde os primórdios da narratologia para tratar de um tipo de escrita metaficcional que explora as circularidades e ramificações da literatura, e mais tarde seus labirintos textuais também serão associados a uma estética pós-moderna, como faz McHale (1987, p. 3-25, e 2015, p. 9). Como exceção à regra da citação tradicional, Borges está no horizonte de pesquisas que, direta ou indiretamente, trabalham com ou a partir do conceito

de intertextualidade, a exemplo de Compagnon (2016, p. 42, 459). Igualmente recuperado ou ao menos citado por Genette, Laurent Jenny e Umberto Eco, Borges chega mesmo a virar personagem de romance deste último, um monge bibliotecário cego e algo perverso com o sugestivo nome de Jorge de Burgos. Com sua biblioteca de Babel, Borges construiu uma imagem poderosa da literatura como espelho multiplicador de si mesma; não é de estranhar, portanto, que essa referência vá repercutir fortemente na narratologia e também na própria literatura, em romances que se constroem em diálogo com outros universos textuais, como é o caso de *O ano da morte de Ricardo Reis*, publicado quatro anos depois de *Il nome della rosa*.

O romance de Saramago é, portanto, uma incursão borgiana na obra do próprio Borges e no restante da literatura de que vai se ocupar; ou seja, o diálogo com o escritor argentino dá-se em pelo menos dois níveis: o primeiro, mais evidente, é o da recuperação de elementos de sua obra, de imagens e símbolos recorrentes a personagens e dados narrativos; o segundo tem que ver com uma certa maneira de, mediante anacronismos, comentários e referências heterogêneas e inventadas, tratar não só deste material borgiano mas de toda a Biblioteca que ao longo do romance é citada, problematizada e recriada. Em outras palavras, o estilo deste romance tem algo de borgiano – uma criação que se desenvolve pela exploração extrema da intertextualidade, o que, não se restringindo a Borges, tem nesse escritor um modelo emblemático, e isso, há que insistir, tanto para a narratologia quanto para a literatura do século XX. O romance de Saramago vai ainda se aproximar de um certo gênero que, segundo Genette, foi fundado por Borges: o “pseudo-metatexto”, em que o narrador apresenta sua escritura como leitura. Às vezes, também como em Borges, ocorre o contrário, e o narrador apresenta como leitura o que é escritura (GENETTE, 1982, p. 296).

Esse tipo de prática hipertextual, para marcar a conceituação de Genette, instaura-se desde o início de *O ano da morte de Ricardo Reis*, do título, que retoma e adiciona um dado ao universo heteronímico de Fernando Pessoa, ao *incipit* camoniano, caso em que, como em vários outros trechos, não há sugestão de citação, um desvio ou agramaticalidade que deixaria ver o traçado do intertexto (RIFFATERRE, 1980, p. 5-6), de modo que a leitura às avessas de Camões aparece como escritura, só reconhecível pelo leitor iniciado. Esse tipo de citação não referenciada e recriada é muito frequente no livro, mas o procedimento inverso, a leitura que é escritura, também ocorre, precisamente na recuperação de elementos de um conto de Borges, em que se atribui a um autor inventado uma criação que, saindo primeiro da pena de Borges, será ao mesmo tempo de Saramago. O gesto de revisitação e reelaboração de outro universo assemelha-se àquele efetuado no diálogo com Pessoa, que constitui a base do livro, mas aqui ele se dá em menor escala e de maneira um tanto mais sutil: o fantasma de Borges, que jamais é citado, vai aparecer nas entrelinhas e em especial na figura de um autor-personagem de sua ficção.

Não só a entrada no livro é intertextual, como todo o primeiro capítulo é atravessado por referências das mais diversas, de Eça de Queirós a Dante, passando por Lord Byron e já explorando Borges. Este é o capítulo da chegada de Ricardo Reis a Lisboa, tendo atravessado o Atlântico no paquete Highland Brigade, nome de um vapor histórico que, construído em

1928 e operado pela popular Nelson Line, passou a ser utilizado pela Mala Real Inglesa em 1932, transportando mercadoria e passageiros (FORRESTER, 2014, p. 160-2, 226). Os dados conferem com o período da narrativa e, não raro, chegam a ser minuciosamente explorados: ficamos sabendo que o navio fazia o trajeto “entre Londres e Buenos Aires, [...] escalando sempre os mesmos portos, La Plata, Montevideo, Santos, Rio de Janeiro, Pernambuco, Las Palmas, por esta ou inversa ordem” (SARAMAGO, 2016, p. 7). Tratando-se de um transatlântico com acomodações de primeira a terceira classe, não é de estranhar, então, que se mencione uma biblioteca a bordo, chefiada por um irlandês de nome O’Brien. É possível que haja aqui um jogo com o pseudônimo Flann O’Brien, do escritor nascido em Dublin Brian O’Nolan (1911-1966), conhecido por suas explorações heteronímicas e metaficcionalis e autor de *At Swim-Two-Birds* (1939), uma narrativa labiríntica e ramificada elogiada por Borges (1990, p. 327), e que talvez tenha sido uma referência na construção da obra de Herbert Quain.²

Viajando então num navio que partiu da província de Buenos Aires – coincidência ou não, o dado já foi destacado outras vezes (GROSSEGESSE, 2003, p. 111) – e seguirá para Londres, Ricardo Reis desembarca no cais de Alcântara, trazendo consigo um livro que havia tomado emprestado a bordo e que esquecera de devolver. O ano é 1935, período entreguerras, a cidade, o navio, o cenário, enfim, provêm da realidade histórica, e todo esse contexto torna plausíveis tanto o surgimento da personagem de Reis quanto o episódio do livro esquecido:

Pôs o livro na mesa de cabeceira para um destes dias o acabar de ler, apeteendo, é seu título *The god of the labyrinth*, seu autor Herbert Quain, irlandês também, por não singular coincidência, mas o nome, esse sim, é singularíssimo, pois sem máximo erro de pronúncia se poderia ler, Quem, repare-se, Quain, Quem, escritor que só não é desconhecido porque alguém o achou no Highland Brigade, agora, se lá estava em único exemplar, nem isso, razão maior para perguntarmos nós, Quem (SARAMAGO, 2016, p. 21-2).

Dada toda a construção narrativa que precede a descoberta do livro de Herbert Quain, a princípio não seria o caso para grandes estranhamentos, mas o leitor de hoje, pós-Borges, já seria capaz de ver com desconfiança a presença deste objeto, que vai acompanhar Reis até o final do romance. Afinal, num livro, as coisas não costumam ser colocadas em cena por acaso: objetos simbolizam algo, uma ação leva a outra e as linhas narrativas geralmente revelam, sem dizê-lo, escolhas elaboradas, capazes de surpreender sem frustrar. Isso tem que ver com o princípio da pistola de Tchekhov: se uma arma aparece em uma história, eventualmente ela terá de ser disparada.³ É claro que uma tal premissa é problematizável, mas o fato é que, contribuindo também para produzi-la, como bem mostrou Umberto Eco (2011, p. 40), um romance escrito

2 Diz-nos o narrador do primeiro capítulo de *At Swim-Two-Birds* que “A good book may have three openings entirely dissimilar and inter-related only in the prescience of the author” (O’NOLAN, 1982, p. 9), e é com essa proposta de três começos que o livro inicia, explorando então essas linhas narrativas, uma ramificação que parece ecoar, por exemplo, na descrição de *April March* do conto de Borges.

3 Trata-se de um conselho técnico de composição dramática que o escritor russo deu mais de uma vez: “If you have hung a pistol on the wall in the first act, then it has to be shot in the last act. Otherwise, don’t hang it up” (*apud* Senelick, in Chekhov, 2006, p. XLVIII).

na segunda metade do século XX conta com esta competência do leitor: uma já longa história literária nos ensinou a prestar atenção em objetos deixados à mostra, em nomes peculiares, em coincidências e também em imprecisões e recusas do narrador.

Assim, no trecho em questão, não só teríamos elementos suficientes para provocar no leitor nem que seja um breve estranhamento, um sublinhado ou um ponto de interrogação rabiscado à margem da página, como o narrador é quem vai sublinhar e interrogar a sua própria escolha narrativa, e nisso está uma importante particularidade da escrita de Saramago: ele não apenas vai fazer da intertextualidade a base dos seus romances, inventando ou não suas referências, como Borges, mas também vai metalepticamente comentá-las. A metalepse, conforme formulada por Genette, designa essa passagem, sempre transgressiva, de um nível narrativo a outro (GENETTE, 1972, p. 243-244), e inclui tanto a intervenção do narrador no nível da diegese quanto a interpelação do leitor (GENETTE, 2004, p. 14, 23). No caso de *O ano*, somos confrontados com um duplo jogo de apropriação e investigação do narrador, que deixa as cartas roubadas bem à vista do leitor e ainda brinca com seu mistério, à maneira de um Dupin.

O narrador chama a atenção para a singularidade do autor e do livro descobertos por Reis, fazendo como que uma pausa na narração – este “nós” por si só é metaléptico –, mas essa pausa entra no jogo da ficção, não correspondendo, portanto, a uma nota de rodapé. A referência fica então a cargo do leitor, que pode nem dar por ela, estando tudo tão à mostra. Fato é que autor e livro saíram do conto “Examen de la obra de Herbert Quain”, incluído na antologia *El jardín de senderos que se bifurcan*, de 1941, posteriormente aumentada e publicada como *Ficciones*, em 1944. Não há, porém, falha na cronologia da narrativa de *O ano*, que se desenvolve entre dezembro de 1935 e setembro de 1936. Esse conto é característico daquele gênero que Genette designou de “pseudo-metatexto”, uma crítica imaginária de um autor e de uma obra inventados, e consta que o romance que Reis tem em mãos foi colocado à venda no final de 1933. O conto é um pastiche de crítica literária necrológica, que começa informando a morte de Herbert Quain, em Roscommon, menciona outros obituários e passa então a apresentar sua obra. Pode-se supor, pelo local de morte, pelas referências literárias e pelo enredo de um de seus livros, que Quain fosse irlandês, mas quem o afirma com todas as letras é o narrador de *O ano*. Em “Examen”, também não se faz nenhum comentário sobre o curioso sobrenome do autor, que geraria o mesmo trocadilho com o *quién* espanhol. *The God of the Labyrinth* é citado logo no início do conto como o primeiro livro de Quain na menção a um obituário do *Spectator* – revista britânica publicada desde 1828 –, que o compara a um romance de Agatha Christie, o tipo de evocação que não teria “alegrado al difunto” (BORGES, 1974a, p. 461). Quando vai enfim descrevê-lo, o narrador lamenta, porém, não ter mais o livro consigo – emprestou-o a uma dama –, citando-o de memória. Eis o enredo:

Hay un indescifrable asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas. Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: *Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual*. Esa frase deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre *otra* solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el *detective* (ibid., p. 462, grifos no original).

Mais não é dito sobre este romance policial. No entanto, estas poucas linhas estruturam uma intriga que, sendo própria do gênero – com um acontecimento indecifrável no início, um desenvolvimento com muitas voltas e becos sem saída até se chegar, enfim, a uma solução definitiva nas últimas páginas –, é acompanhada por uma situação de leitura peculiar, que desmente a descoberta do detetive e deixa a reconstituição de outra história a cargo do leitor. Tanto a referência arquitextual, isto é, a estrutura do gênero policial indicada no conto, quanto a situação de leitura prevista por *The God of the Labyrinth* irão repercutir na construção narrativa de Saramago, que, se não é um romance policial típico⁴, assemelha-se bastante ao *subgênero* descrito pelo amigo de Quain, como que colocando-o em prática.

A estrutura de *O ano* pode ser, nesse sentido, descrita como policialesca: o motor inicial da ação é a morte de Fernando Pessoa em novembro de 1935, que leva Ricardo Reis a retornar a Portugal, um mês depois, sem projetos definidos. Não sendo um assassinato, este acontecimento constitui-se, porém, como uma espécie de mistério para Reis, leitor de sua própria história e em busca de respostas: “Talvez que eu tenha voltado a Portugal para saber quem sou” (SARAMAGO, 2016, p. 133). O desenvolvimento do livro, com enredos e impasses vários, é também uma “lenta discussão” entre criador e criatura, uma longa partida de xadrez, e a solução final para o mistério da identidade de Reis, e para outros percalços e lances que vão surgindo ao longo do caminho, será sua ida definitiva para o além, uma certa desistência do jogo na escolha que faz de acompanhar Pessoa, levando consigo o livro de Quain, de maneira a deixar “o mundo aliviado de um enigma” (ibid., p. 493). No meio disso tudo, há uma segunda “história policiária” (ibid., p. 327), conforme designa Pessoa: Ricardo Reis é investigado por um detetive malcheiroso e nada genial da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE), transformada depois na PIDE. Victor, o tal detetive, também investiga a identidade de Reis, quem ele realmente é e o que é que veio fazer em Portugal: “Este doutor Reis não é o que parece, há ali mistério, convém estar de olho nele” (ibid., p. 23).

É evidente que Reis é mais perspicaz que o detetive, e que, mesmo a contragosto, consoante a personalidade heteronímica transficionalizada, vai saber e vai precisar ler melhor não apenas a sua própria história, mas igualmente a História do período conturbado com o qual a narrativa o confronta. Daí que a situação de leitura do conto de Borges é encenada e explorada pelo romance, que vai deixar, então, para o seu próprio leitor a resolução dos enigmas intertextuais do livro. E esse leitor, para entender *O ano da morte de Ricardo Reis*, também precisa ser mais perspicaz que Victor, talvez até que o próprio Ricardo Reis, pois ao longo da narração há uma confrontação ideológica com aquilo que cada um representa: o poder repressivo do fascismo, no primeiro caso e, no outro, a passividade de quem prefere assistir ao que lhe convém, desviando os olhos das incógnitas políticas que parecem sem solução.

⁴ Grossegeisse define-o, no título de seu artigo, como um “romance policial sem enredo”. Mais interessante talvez seja a definição que dá ao longo do texto, apresentando *O ano* como “uma espécie de romance policial do leitor activo” (2003, p. 117).

Outros intertextos que vão surgindo ao longo do romance podem funcionar como chave de leitura, mas é interessante como tanto as referências borgianas, menos evidentes que aquelas do universo de Fernando Pessoa, quanto seu estilo ecoam de maneira expressiva na narrativa: é como se Saramago recorresse a Borges para ler o próprio Pessoa e outros precursores. Estabelece-se um paralelo importante nos pares Pessoa/Borges e Reis/Quain, a começar pelo fato de que Reis surge como leitor deste outro autor inventado. O enredo de *The God of the Labyrinth* é recuperado já no primeiro capítulo, na cena em que Ricardo Reis, chegando ao Hotel Bragança, arruma seus pertences, entre os quais está o romance recém-furtado. O narrador é quem explica:

O tédio da viagem e a sugestão do título o tinham atraído, um labirinto com um deus, que deus seria, que labirinto era, que deus labiríntico, e afinal saíra-lhe um simples romance policial, uma vulgar história de assassinio e investigação, o criminoso, a vítima, se pelo contrário não preexiste a vítima ao criminoso, e finalmente o detetive, todos três cúmplices da morte, em verdade vos direi que o leitor de romances policiais é o único e real sobrevivente da história que estiver lendo, se não é como sobrevivente único e real que todo o leitor lê toda a história (ibid., p. 22).

Temos aqui outra das muitas intervenções metalépticas do narrador (“em verdade vos direi...”), propondo uma espécie de teoria da leitura que, além de ecoar aquela do conto de Borges, parece dialogar com ou ao menos refletir toda uma discussão narratológica sendo feita desde meados dos anos 1960 e que colocava em relevo o papel do leitor, da qual *Lector in fabula*, de Umberto Eco, é referência. Talvez de maneira mais aguda em Saramago, porque levando essa teorização em conta, o leitor não pode ser passivo: ele é o único sobrevivente na medida em que é aquele que dá sentido ao que está escrito, cooperando ativamente para o funcionamento do texto (ECO, 2011, p. 37). Será seu o trabalho de, a partir de sua enciclopédia, reconhecer os intertextos presentes no romance e, mais ainda, entender as implicações de sua utilização e transformação. A metáfora de sua sobrevivência ganha mais força neste romance porque, terminado o livro, o leitor encontra-se só, com o trabalho de interpretar não apenas essa outra vida, mas também a morte de Ricardo Reis, e de Fernando Pessoa e outros que vão surgindo ao longo do caminho.

Reforçada pelo livro de Quain, a imagem do labirinto, tão borgiana, é recorrente no romance, servindo para descrever desde a cidade de Lisboa até anúncios em jornais e o próprio homem, “labirinto de si mesmo” (SARAMAGO, 2016, p. 107), estabelecendo-se igualmente nesse caso um diálogo com versos do *Fausto* de Pessoa: “Perdido / No labirinto de mim mesmo” (PESSOA, 1988, p. 15). O movimento do romance em si é labiríntico, nos deslocamentos sem perspectiva de chegada de Ricardo Reis, assim como o é o estilo argumentativo do narrador, algo circular, autorreferencial e ramificado, estilo este que, constituindo uma espécie de assinatura de Saramago, tão característico de sua prosa romanesca, aqui é indissociável de Borges – o que pode sugerir um diálogo muito além deste romance, mas este estudo ainda está por ser feito.⁵

⁵ A imagem e o movimento do labirinto também serão importantes, por exemplo, no percurso das personagens de *A jangada de pedra* (SARAMAGO, 1991, p. 18, 65) e na construção do espaço tanto da Conservatória Geral quanto do cemitério de *Todos os nomes* (1998, p. 165-9, p. 213-224).

Fato é que, se as perguntas que a obra de Quain levanta não serão de todo respondidas em *O ano*, cabendo, de novo, ao leitor a perspicácia de ao menos levá-las em conta, a presença desta referência e do labirinto que ela sugere influi na percepção da história do próprio Reis, como construção em *mise en abyme*. Sempre tentando retomar essa leitura, a personagem é incapaz de avançar para além das três primeiras páginas: em cinco ocasiões diferentes Reis começa e interrompe a leitura do livro (SARAMAGO, 2016, p. 130-1, 190, 280, 355, 467) e em outras seis aparece a folheá-lo, pegando-o e desistindo de ler ou então pensando sobre voltar ou não a ele (ibid., p. 21, 64, 260, 282, 359, 463). Nesse constante retorno ao romance de Quain, em episódios bastante diversos, vão se multiplicando as perguntas sobre o labirinto e o deus labiríntico, ao mesmo tempo em que se insinua a transposição de um e outro, como é próprio deste tipo de construção narrativa: a presença de um romance policial dentro de outro romance policial, de um labirinto dentro de outro labirinto, exerce uma função refletora, buscando provocar associações ou, no mínimo, vertigens, à la Escher.

Para além dos reflexos da estrutura e das personagens entre o conto e o romance que, mesmo se não explicitados, o leitor poderia vislumbrar por contra própria, o narrador, como se viu, ocupa-se de sugerir relações em diferentes momentos da narrativa. O jogo com o nome do autor borgiano aparece uma segunda vez, associado à ode de Ricardo Reis “Vivem em nós inúmeros”, como se Reis pudesse ser Quain, ou como se Quain pudesse ser mais um dos muitos que é Reis: “de quantos inúmeros que em mim vivem, eu sou qual, quem, Quain” (ibid., p. 23). Os paralelos que vão se estabelecendo são, porém, mais do que uma piscadela de olho para o leitor familiarizado com os labirintos e espelhos de Borges; a associação sugerida entre a trama policial do conto e aquela de Reis tem uma função crítica, e isso é reforçado por dois episódios em que há um contexto histórico em discussão.

Antes de analisá-los, porém, cabe reforçar que a trama de *The God of the Labyrinth*, cujas linhas principais são traçadas no conto de Borges, é desenvolvida no romance de Saramago em trechos que se apresentam como comentário ou mesmo citação do romance, mas que são na verdade continuação e recriação dele, uma escrita que se disfarça de leitura. Além de uma espécie de resumo das primeiras páginas que Reis chega a ler – tratando das razões para o crime, multiplicadas e borgianamente descritas (ibid., p. 130-1) –, aparece citado, em três ocasiões, o primeiro parágrafo deste que é, aparentemente, um exemplar único do livro de Quain (ibid., p. 280, 355, 467). Reis surge aqui como um mau leitor, lendo de maneira obsessiva as mesmas palavras sem dar pelo sentido delas e retomando-as nos dois episódios mencionados, apresentados com o auxílio dos jornais que a personagem está constantemente a ler, ou seja, em contextos que a princípio não têm qualquer relação com o mundo ficcional.

No primeiro caso, uma série de acontecimentos relativos à situação de Portugal, Espanha, França e Itália é evocada pelo narrador, entremeando-se fatos e comentários, e só algumas páginas depois ficamos sabendo que se trata de outra leitura do jornal sendo feita por Ricardo Reis. É na narração do episódio da Segunda Guerra Ítalo-Etíope (1935-1936) que a focalização retorna para a personagem, intervindo sobressaltada, como se as letras e referências tivessem se embaralhado:

Addis-Abeba está em chamas, ardiem casas, saqueadas eram as arcas e as paredes, violadas as mulheres eram postas contra os muros caídos, trespassadas de lanças as crianças eram sangue nas ruas. Uma sombra passa na fronte alheada e imprecisa de Ricardo Reis, que é isto, donde veio a intromissão, o jornal apenas me informa que Addis-Abeba está em chamas, que os salteadores estão pilhando, violando, degolando, enquanto as tropas de Badoglio se aproximam, o Diário de Notícias não fala de mulheres postas contra os muros caídos nem de crianças trespassadas de lanças, em Addis-Abeba não consta que estivessem jogadores de xadrez jogando o jogo do xadrez (ibid., p. 355).

A frase “Addis-Abeba está em chamas” repete-se cinco vezes nesta leitura de Reis, funcionando como um refrão que se alinha com aquilo que Cerdeira designou de “discurso emotivo”: “um eco trágico ou a estrutura musical da fuga” que revela o compromisso ideológico da narração com o drama etíope (CERDEIRA, 1989, p. 110). O contexto histórico foi analisado por Cerdeira (ibid., p. 108-11) e é importante recuperá-lo aqui para entender o cruzamento das referências que vão sendo apresentadas: a Etiópia era um dos poucos territórios africanos independentes e, a começar por sua dimensão e posição geográfica estratégica no chamado Chifre da África, já tinha sido alvo de uma tentativa frustrada de invasão pela Itália no século XIX. Uma nova investida é levada a cabo por Mussolini, cujas tropas vinham, desde 1925, assumindo um controle não oficial de regiões etíopes na fronteira com a Somália (MARCUS, 1994, p. 138). Ambos os países, Itália e Etiópia, eram membros da Sociedade das Nações (*League of Nations*), criada pelo Tratado de Versalhes (1919) após o fim da Primeira Guerra Mundial e precursora da atual ONU, de modo que as ofensivas italianas vinham sendo denunciadas à organização pelo Negus, o imperador etíope Haile Sellassie, sem sucesso.

O confronto direto entre os dois países estourou em outubro de 1935 e durou até maio de 1936: o país africano não tinha os recursos da potência europeia, que não apenas bombardeou cidades – “ainda agora andam as tropas italianas a fuzilar e a bombardear a Etiópia” (SARAMAGO, 2016, p. 181), lemos em outro passo do romance –, como utilizou armas químicas em sua tática ofensiva. Com o exército etíope derrotado, o Negus parte a 2 de maio para o exílio em um navio de guerra inglês, e os italianos comandados pelo marechal Pietro Badoglio chegam a Addis Abeba no dia 5, o que leva Mussolini a fazer um discurso já no dia 9, em Roma, proclamando que a Itália agora tinha, “finalmente”, o seu Império.⁶ Haile Sellassie fará também um discurso histórico no dia 30 de junho do mesmo ano, perante a Sociedade das Nações, relatando os episódios que culminaram naquela guerra e no seu trágico desfecho e exigindo justiça. Amplamente divulgado pela imprensa da época, o discurso, que se deu em meio a vaias de jornalistas italianos, não alterará a posição da Etiópia: outros conflitos inquietavam a Europa de então, com Hitler já no poder, e fez-se vista grossa ao que se passava no Nordeste Africano. Foi só com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, em setembro de 1939,

⁶ “L’Italia ha finalmente il suo Impero” (MUSSOLINI, 1936, p. 117-8). Em outro trecho do romance o narrador retoma ironicamente este contexto da fala do ditador italiano: “é verdade que chegámos atrasados à construção do quinto império, passou-nos adiante Mussolini” (SARAMAGO, 2016, p. 379).

que a situação começou a mudar: tendo a Itália declarado guerra aos aliados, os apelos de auxílio da Etiópia são enfim ouvidos pelo governo britânico, interessado em assegurar o controle da região. O Negus retornará por fim a Addis Abeba no dia 5 de maio de 1941 (MARCUS, 1994, p. 151-3).

O trecho do romance que trata destes acontecimentos estende-se até o discurso de Sellassie, comentando as vaias e citando sua última frase, “Que resposta devo dar ao meu povo” (SARAMAGO, 2016, p. 354). Antes e depois dessa referência, o discurso de Mussolini é igualmente recuperado, seja como fala que, não sendo exatamente uma citação, resume o que foi dito (“Anuncio ao povo italiano e ao mundo que acabou a guerra”, *ibid.*, p. 353), seja como tradução quase direta: “Deu-se o grande acontecimento que sela o destino da Etiópia”⁷, sem que seja possível saber, sem a referência ao lado, qual é o caso. Outras figuras da época são ainda mencionadas na narrativa, como tendo se manifestado de uma forma ou outra em favor da Itália: Winston Churchill, que inicialmente defendia uma política não intervencionista para este e outros conflitos; o Nobel de Física Guglielmo Marconi, considerado o inventor da rádio e membro do Partido Nacional Fascista; Anthony Eden, o então Secretário britânico dos Assuntos Estrangeiros, atuando na mediação do conflito; e Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda na Alemanha Nazista, cuja posição é traduzida pelo narrador como “A Sociedade das Nações é boa, mas as esquadrilhas de aviões são melhores” (*id.*). Há, claramente, uma mistura de citações com releituras, nem sempre especificadas, e tudo isso vai compor o quadro trágico que alarma Ricardo Reis, envolvido em uma trama que não é a sua. O modo como essas informações vão sendo apresentadas aqui e em outros trechos, “de enfiada”, reflete a leitura saltada da personagem, sua tentativa de distanciamento e o movimento de retorno ao conflito, como que puxado pelos fios nem tão invisíveis do narrador. É nesse momento, enfim, que a narrativa de Quain reaparece:

Ricardo Reis foi buscar à mesa de cabeceira *The god of the labyrinth*, aqui está, na primeira página, O corpo, que foi encontrado pelo primeiro jogador de xadrez, ocupava, de braços abertos, as casas dos peões do rei e da rainha e as duas seguintes, na direção do campo adversário, a mão esquerda numa casa branca, a mão direita numa casa preta, em todas as restantes páginas lidas do livro não há mais que este morto, logo, não foi por aqui que passaram as tropas de Badoglio (*ibid.*, p. 355).

Esta é a segunda e mais longa citação do primeiro parágrafo de *The god of the labyrinth*, sem itálico e sem todas as maiúsculas inglesas, livro, afinal, já diferente daquele do conto de Borges. Se o morto do livro é só um e não serve ainda à interpretação que Reis procura, sua recuperação não é banal e vai reforçar o movimento constante de sobreposição de cenários e personagens. Colocadas as tramas uma diante da outra, muitas interpretações são possíveis: o quanto todo aquele vaivém de discursos citados ou reformulados não se parece com lances

7 “Un grande evento si compie: viene suggellato il destino dell’Etiopia oggi” (MUSSOLINI, 1936, p. 117).

de um jogo, conduzido por políticos que, com um gesto de mão, podem definir o destino de milhares, meras peças sacrificáveis em nome do objetivo maior do jogador? O cenário político da Europa de 1936 é sombrio, como a Lisboa deste Ricardo Reis, como o romance recriado de Quain, sugerindo, todos eles, desdobramentos funestos: a morte aparece com frequência na narrativa e será, enfim, o ponto de chegada de *O ano*, anunciado desde o título. Daí que este morto e esta cena que tanto assombra Ricardo Reis reflitam em alguma medida sua própria trama, não só porque morrerá, mas também pelo modo como, alheadamente, torna-se peça no jogo político de então, circulando sem saber por casas brancas e pretas, envolvendo-se com seu contexto e tornando-se mesmo alvo da PVDE. A metáfora do jogo de xadrez é, porém, mais complicada que isso: se até certo ponto Ricardo Reis é também vítima, o romance procura pôr à prova sobretudo a sua ambição de espectador ausente. Logo a seguir a este trecho, são outros os jogadores e outras as comparações:

Deixa Ricardo Reis The god of the labyrinth no mesmo lugar, sabe enfim o que procura [...] aqui está, Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia, esta é a página, não outra, este o xadrez, e nós os jogadores, eu Ricardo Reis, tu leitor meu, ardem casas, saqueadas são as arcas e as paredes, mas quando o rei de marfim está em perigo, que importa a carne e o osso das irmãs e das mães e das crianças, se carne e osso nosso em penedo convertido, mudado em jogador, e de xadrez (ibid., p. 356).

O leitor é metalepticamente interpelado aqui, chamado para dentro de um contexto ficcional que se torna perigoso na comparação com a História. Esse cruzamento de fronteiras, também bastante borgiano, coloca o leitor como personagem possível ao lado de Reis, igualmente questionado, portanto, e impossibilitado de assumir uma postura passiva. Toda esta seção sobre a guerra na Etiópia é marcada pela ironia e revela, como se viu, o comprometimento ideológico do narrador com as vítimas, seja por meio de repetições, seja pelos contrastes entre as imagens de guerra e sangue e a alienação dos jogadores de xadrez, que, quando muito, observam o corpo estendido no tabuleiro. Dada a maneira como todo este cenário e suas muitas personagens se apresentam, a conclusão do trecho só pode ser lida como irônica: “por nossa parte imitemos os persas desta história, se assobiámos, italianos, o Negus na Sociedade das Nações, cantarolemos, portugueses, à suave brisa, quando sairmos a porta da nossa casa” (id.). A metalepse nesse caso não é, portanto, um convite para o leitor fazer parte da ficção e da História com a qual a narrativa dialoga, mas funciona como um alerta, confrontando diretamente Reis, o leitor e todos os outros jogadores de xadrez que, comandando o jogo ou assistindo-o, não se implicam nas suas consequências.

Da Abissínia à Pérsia e a Lisboa, cenários, referências e discursos vão se sucedendo e se cruzando, incluindo-se aí um diálogo com Camões, pelas palavras retrabalhadas do Adamastor – “Converte-se-me a carne em terra dura; / Em penedos os ossos se fizeram” –, de um canto que também pode ser lido como um alerta contra ambições conquistadoras: “Que o menor mal de todos seja a morte!” (CAMÕES, 1982, p. 244, 239). O poema de Ricardo Reis, revisitado primeiro pelo narrador nos versos que se misturam às notícias do jornal – praticamente toda a

estrofe que começa com “Ardiam casas, saqueadas eram / As arcas e as paredes” (PESSOA, 1959, p. 51)⁸ – e revisto então pela personagem, vai rematar esta leitura da guerra na Etiópia e, paralelamente, do romance de Herbert Quain. É de engajamento e alheamento que se trata, num caso como no outro: as cenas da poesia e da ficção ganham a consistência e a crueza de uma cena de guerra real quando associadas à tragédia etíope, e para Ricardo Reis vai ficando cada vez mais difícil ver as primeiras como um refúgio.

A segunda citação do romance de Quain feita em comparação com um acontecimento histórico reforça tanto o desejo frustrado de alheamento de Reis quanto o transbordamento de uma história para a outra, com consequências para a leitura de ambas. O contexto é o massacre de Badajoz, que ocorreu em agosto de 1936 durante a Guerra Civil Espanhola e cuja tragédia vai igualmente assombrar Ricardo Reis, primeiro por notícias e fotos em jornais e depois pelo relato de Lídia, “que o soubera pelo irmão, que o soubera não se sabe por quem, talvez um recado que veio do futuro, quando enfim todas as coisas puderem saber-se” (SARAMAGO, 2016, p. 467):

Para não pensar nos dois mil cadáveres, que realmente são muitos, se Lídia disse a verdade, abriu uma vez mais *The god of the labyrinth*, ia ler a partir da marca que deixara, mas não havia sentido para ligar com as palavras, então percebeu que não se lembrava do que o livro contara até ali, voltou ao princípio, recomeçou. O corpo, que foi encontrado pelo primeiro jogador de xadrez, ocupava, de braços abertos, as casas dos peões do rei e da rainha e as duas seguintes, na direção do campo adversário, e chegado a este ponto tornou a desligar-se da leitura, viu o tabuleiro, plaino abandonado, de braços estendidos o jovem que jovem fora, e logo um círculo inscrito no quadrado imenso, arena coberta de corpos que pareciam crucificados na própria terra (id.).

Fugindo para o labirinto de Quain, é a morte de novo que Ricardo Reis encontra, e será ela, afinal, a solução para a sua renúncia de ação, possibilidade que não deixará de ser questionada num diálogo suposto entre Reis e Pessoa: “Só estando morto assistimos, e nem disso sequer podemos estar certos” (ibid., p. 167).

Como outras referências, o conto de Borges serve à crítica da História, a seus atores e espectadores, que o livro empreende pela confrontação de Reis, que, por quem é, pode encarnar todas as personagens: do indefinido Quain ao morto de seu primeiro romance, do jogador de xadrez ao deus deste labirinto textual, protagonista mesmo quando se quer coadjuvante. Mas o diálogo com Borges não se limita a um conto; como bem colocou Cerdeira, “*O deus do labirinto* de Borges e *O deus do labirinto* de Saramago adquirem mais que uma força de alusão, são a teoria posta em prática de um exercício de *fricção textual*” (CERDEIRA, 2000, p. 232, grifos no original). A intertextualidade, e também o fantástico, o absurdo, a metalepse, as construções em espelho e o labirinto mesmo são recursos e imagens que, em *O ano*, apontam para uma consciência do jogo literário, uma consciência também teórica que leva à exploração

⁸ Cabe lembrar que o narrador já tinha situado temporalmente este poema no capítulo anterior, associando-o à Grande Guerra (SARAMAGO, 2016, p. 335).

e à emulação do já dito para criticamente transformá-lo. A tautologia das palavras, inevitável, é, como em Borges, consciente aqui e disso resulta outro discurso, um livro inteiro.

A pergunta do início pode retornar, enfim, com outro personagem: como será que era o mundo antes de Saramago? A premissa mantém-se: Saramago alterou, como Borges, a maneira pela qual lemos a literatura anterior, sobretudo de língua portuguesa, e, o que talvez fosse a sua ambição maior, reforçou o modo como, através dela, podemos reler a História. Nesse contexto, nenhum dos envolvidos – figuras históricas, personagens emprestadas e leitor, levado pela mão de volta àquele tempo –, poderá sair incólume de uma escrita que tem o seu quê de policialesca, disposta “a apurar motivos, a dilucidar impulsos” à maneira “duma vera investigação criminal, como lateralmente nos vem ensinando *The god of the labyrinth*” (SARAMAGO, 2016, p. 136).

Referências

BORGES, Jorge Luis. “Cuando la ficción vive en la ficción”, in **Textos cautivos: ensayos y re-señas en ‘El Hogar’ [1936-1939]**. Barcelona: Tusquets, 1990.

_____. “El cuento policial”, in **Obras completas**, v. IV: 1975-1988. 2. ed. Dir. Carlos V. Frías. Barcelona: Emecé Editores, 1996.

_____. “Examen de la obra de Herbert Quain”, in **Obras completas: 1923-1972**. Dir. Carlos V. Frías. Barcelona: Emecé, 1974a.

_____. “La biblioteca de Babel”, in **Obras completas: 1923-1972**. Dir. Carlos V. Frías. Barcelona: Emecé, 1974b.

_____. “Pierre Menard, autor del Quijote”, in **Obras completas: 1923-1972**. Dir. Carlos V. Frías. Barcelona: Emecé, 1974c.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Org. António José Saraiva. Porto: Figueirinhas, 1982.

CERDEIRA, Teresa Cristina. **José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

_____. **O avesso do bordado: ensaios de literatura**. Lisboa: Caminho, 2000.

CHEKHOV, Anton. **The Complete Plays**. Org. e trad. Laurence Senelick. New York: W.W. Norton & Co, 2006.

COMPAGNON, Antoine. **La seconde main ou le travail de la citation**. Paris : Seuil, 2016.

ECO, Umberto. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. 2. ed. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FORRESTER, Robert E. **British mail steamers to South America, 1851-1965: a history of the Royal Mail Steam Packet Company and Royal Mail Lines.** Burlington: Ashgate, 2014.

GENETTE, Gérard. **Figures III.** Paris : Seuil, 1972.

_____. **Métalepse : de la figure à la fiction.** Paris : Seuil, 2004.

_____. **Palimpsestes : la littérature au second degré.** Paris : Seuil, 1982.

GROSSEGESSE, Orlando. “Borges em Saramago. ‘O ano da morte de Ricardo Reis’: romance policial sem enredo”, **Diacrítica**, Braga, n. 17/3, 2003.

MARCUS, Harold G. **A History of Ethiopia.** Berkeley: University of California Press, 1994.

McHALE, Brian. **Postmodernist Fiction.** London: Methuen, 1987.

_____. **The Cambridge Introduction to Postmodernism.** New York: CUP, 2015.

MUSSOLINI, Benito. “La proclamazione dell’Impero (9 maggio 1936)”, in **Scritti e discorsi di Benito Mussolini**, v. 10. Milano: U. Hoepli, 1936.

O’NOLAN, Brian. **At Swim-Two-Birds.** London: Granada, 1982.

PESSOA, Fernando. **Fausto: tragédia subjectiva.** Texto estabelecido por Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença, 1988.

PESSOA, Fernando. **Odes de Ricardo Reis.** Obras completas de Fernando Pessoa, v. IV. Org. Luís de Montalvor e João Gaspar Simões. Lisboa: Ática, 1959.

RIFFATERRE, Michael. « La trace de l’intertexte », **La Pensée**, n. 215, out. 1980.

SARAMAGO, José. **A jangada de pedra.** 5. ed. Lisboa: Caminho, 1991.

_____. **Cadernos de Lanzarote: diário III.** Lisboa: Caminho, 1996.

_____. **O ano da morte de Ricardo Reis.** 25. ed. Porto: Porto Editora, 2016.

_____. **Todos os nomes.** 7. ed. Lisboa: Caminho, 1998.

IDENTIDADES IMPERFEITAS E DESENCONTRADAS

IMPERFECT AND MISMATCHED IDENTITIES

Maria de Fátima marinho^{1*}

RESUMO

Os romances de Saramago jogam sempre com os problemas da identidade, mesmo quando, aparentemente, se anunciam assuntos que parecem afastar-se dessa inegável realidade. As buscas ou as asserções, irónicas, quando não, sarcásticas e mordazes, percorrem o universo discursivo do autor, que se compraz na análise híper-minuciosa de detalhes grotescos e, aparentemente, insignificantes. Serão, no entanto, esses detalhes, como já tive ocasião de demonstrar (Marinho, 2009), que terão um papel fundamental no labirinto identitário que se tece indireta e dissimuladamente. O nosso estudo debruçar-se-á sobre dois tipos de identidade: a individual e a coletiva. No primeiro ponto, daremos alguma atenção a passagens que, ainda que timidamente, levantam o véu da instabilidade identitária; na busca incessante de uma identidade perdida, Saramago dá também atenção à identidade nacional e a todos os avatares de que ela se pode revestir: a identidade nacional é, assim e antes de mais, a dos indivíduos que para ela concorrem e a da conjuntura que a legitima.

Palavras-chave: Saramago, identidade, sociedade claustrofóbica, ironia, sarcasmo

ABSTRACT

Saramago's novels always play with the problems of identity, even when, apparently, they seem to hide this undeniable reality. Sentences are frequently ironic, if not sarcastic, and the discourse is full of hyper-detailed analysis of grotesque and insignificant details. However, these details, as I have already demonstrated (MARINHO, 2009), will play a fundamental role in the identity maze that is indirectly and covertly woven. Our study will focus on two types of identity: the individual and the collective. In the first topic, we study the novels that lift the identity instability's veil; in the second topic, we will pay attention to national identity and all its avatars.

Keywords: Saramago, identity, claustrophobic society, irony, sarcasm

¹ * MARIA DE FÁTIMA MARINHO licenciou-se em Filologia Românica e doutorou-se em 1987 em com uma tese sobre o Surrealismo em Portugal. É Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde leciona desde 1976. Sua área de investigação é a poesia portuguesa do século XX e o romance histórico dos séculos XIX e XX. É autora, entre outros, dos seguintes livros: *O Surrealismo em Portugal* (1987), *O Romance Histórico em Portugal* (1999), *History and Myths: The Presence of National Myths in Portuguese Literature* (2008) e *A Lição de Blimunda – A propósito do Memorial do Convento* (2009).



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

Os romances de Saramago jogam sempre com os problemas da identidade, mesmo quando, aparentemente, se anunciam assuntos que parecem afastar-se dessa inegável realidade. As buscas ou as asserções, irónicas, quando não, sarcásticas e mordazes, percorrem o universo discursivo do autor, que se compraz na análise híper-minuciosa de detalhes grotescos e, aparentemente, insignificantes. Serão, no entanto, esses detalhes, como já tive ocasião de demonstrar (Marinho, 2009), que terão um papel fundamental no labirinto identitário que se tece indireta e dissimuladamente.

Como escreve Ali Benmakhlouf (2011: 81), a identidade do sujeito pode ser instável, mas está indubitavelmente ligada a um corpo, e nós acrescentaremos, a uma nação ou a um grupo de indivíduos. Este duplo conceito de identidade, que Saramago explora magistralmente, pode ser analisado separadamente, mesmo se temos consciência de que um e outro se entrelaçam e se confundem.

O nosso estudo debruçar-se-á sobre dois tipos de identidade: a individual e a coletiva. No primeiro ponto, daremos alguma atenção a passagens que, ainda que timidamente, levantam o véu da instabilidade identitária, que se poderá atualizar num antepassado alemão, referido em *Levantado do Chão*, e que configurará o periclitante conforto indiciado por um conceito de exílio, que constrói o imaginário de um país que não existe e que nunca existiu (Benmakhlouf, 2011, p.146). Este lugar, de língua e individualidade duvidosas (Benmakhlouf, 2011, p.144), configura o deslocado, o *outsider* (Benmakhlouf, 2011, p.146), que partilha de uma cultura, mas que se sente irremediavelmente descentrado. As reflexões de Saramago no início de *A Bagagem do Viajante* servirão para compreendermos o que este sentimento poderá significar:

Entendo que cada um de nós é, acima de tudo, filho das suas obras, daquilo que vai fazendo durante o tempo que cá anda. Saber donde vimos e quem nos gerou, apenas nos dá um pouco mais de firmeza civil, apenas concede uma espécie de alforria para a qual em nada contribuímos, mas que poupa respostas embaraçosas e olhares mais curiosos do que a boa educação haveria de permitir. (Saramago, 1986, p.11).

A sensação de exílio legitima uma estranheza em relação à própria linguagem, na esteira do que escreve Benmakhlouf quando comenta que uma língua adquirida pode ter contornos da materna e esta pode parecer, subitamente, estrangeira (Benmakhlouf, 2011, p.144). Vejamos a seguinte passagem:

E há também algumas palavras que ouvimos na infância, já de si misteriosas, mas que os adultos pouco letrados tornavam ainda mais secretas, porque as pronunciavam mal, com o ar contrafeito de quem veste um fato que não foi cortado ao corpo. Assim era, por exemplo, aquela tinta escura, para os móveis, a que se dava o nome de vioxene ou bioxene, e que só muito mais tarde percebi ser vieux de chêne, velho carvalho, antigo, tisonado pelo tempo. (Saramago, 1986, p.217).

O exemplo citado demonstra quão precário é o sentimento de identidade e como ele pode ser abalado por pequenos fatores, insuspeitos e imprevisíveis. A atribuição simbólica da identidade, o nome próprio, convenção linguística e comodidade social, como diz Benmakhlouf (2011, p.46), transforma-se rapidamente num labirinto (Benmakhlouf, 2011, p.19), de que a torre de Babel, referida em *Caim*, é o símbolo fácil e de reminiscências imediatas.

O romance, *Todos os Nomes*, põe a nu o problema da identidade (ou da sua falta) de um modo original e certo. Na Conservatória do Registo Civil, o Senhor José, preso na armadilha da sua própria singularidade, fica obcecado pelo conhecimento completo (mas superficial, claro) da identidade das pessoas, da sua filiação e ascendência. Esta procura incessante de «todos os nomes» deverá significar a inglória busca de algo que incessantemente escapa, numa incapacidade assumida de chegar ao fundo de si:

Não vale a pena partires, a ilha desconhecida que querias encontrar já está aqui, repara, tanto de latitude, tanto de longitude, tem portos e cidades, montanhas e rios, todos com os seus nomes e histórias, o melhor é que te resignes a ser quem és. (Saramago, 1997, p. 48).

Ciente de que a vida de gente vulgar nunca fica registada e de que a identidade individual pode ser autocensurada, o sujeito sente-se perdido num emaranhado de nomes e de rostos que desconhece:

É que esse não era eu, estava só a escrever, a agir em nome de outra pessoa (...) (Saramago, 1997, p. 58);

Na Conservatória Geral não era assim, na Conservatória Geral só existiam palavras, na Conservatória Geral não se podia ver como tinham mudado e iam mudando as caras, quando o mais importante era precisamente isso, o que o tempo faz mudar, e não o nome, que nunca varia. (...). Este não pareço eu, pensou, e provavelmente nunca o havia sido tanto. (Saramago, 1977, p.112).

A repulsa em relação às fotografias («doze imagens diferentes da mesma cara», Saramago, 1997, p. 181) está de acordo com a constatação de que, nos cemitérios, as lápides não coincidem com os corpos que elas pretendem representar porque um pastor as trocou deliberadamente para que eles fiquem «definitivamente livres de importunações» (Saramago, 1997, p. 241): «A troca estava feita, a verdade tinha-se tornado mentira.» (Saramago, 1997, p. 243).

Esta confusão identitária, que subliminarmente representa a vertiginosa e labiríntica busca de uma perdida estabilidade, terá outro ponto alto no romance *O Homem Duplicado*, onde se levanta o problema da existência de duas pessoas iguais que se encontram na idade adulta, devido a um acontecimento fortuito (uma vê um filme onde a outra é um ator secundário). A dificuldade de relacionamento dos dois («Já notou certamente que as nossas vozes são iguais», Saramago, 2002, p. 179), a dupla máscara que se instala («o meu nome não foi mais que uma máscara, a máscara do teu nome, a máscara de ti.», Saramago, 2002, p.169), legitima a generalizada confusão, que atinge os pormenores mais íntimos e as personagens mais diretamente relacionadas com os

sujeitos. A semelhança completa entre as duas personagens, a impossibilidade de as distinguir e a circularidade que se estabelece no final (um novo telefonema, que reproduz o inicial, entre as duas personagens, que até aí, ignoravam, a mútua existência) intensifica a incapacidade de possuir uma identidade una e de afirmar inequivocamente o seu eu.

Em *A Caverna*, a identidade labiríntica ou a dificuldade em autonomizar-se, está prefigurada na alegoria da caverna e nos bonecos que o oleiro fabrica. A ligação com Platão não pode nem deve ser descurada.

A epígrafe («*Que estranha cena descreves e que estranhos prisioneiros. São iguais a nós*»), devidamente atribuída a Platão, situa-se realmente no Livro VII de *A República*, embora não exatamente com a forma aqui transcrita. A última frase do romance, «Não temos ideia, responderam ambos, e então Marçal disse, como se recitasse, brevemente, abertura ao público da caverna de platão, atração exclusiva, única no mundo, compre já a sua entrada» (Saramago, 2000, p. 350), não permite que nos alheemos do hipertexto condicionador.

Na obra de Platão, a referência da epígrafe está incluída num diálogo que revela e desvenda a problemática desenvolvida por Saramago.

Leiamos Platão:

- Estranho quadro e estranhos personagens são esses de que tu falas – observou ele.

- Semelhantes a nós – continuei -. Em primeiro lugar, pensas que, nestas condições, eles tenham visto, de si mesmo e dos outros, algo mais que as sombras projetadas pelo fogo na parede oposta da caverna? (Platão, 2001, p.315-316)

Se quisermos sintetizar o romance de Saramago, facilmente encontramos nesta curta troca de palavras o sentido subentendido em toda a obra. A claustrofobia que Cipriano pressente em relação a um ideal Centro (cidade artificial, programada, hiperpoliciada), claustrofobia que se estende à sua filha, genro e Isaura Madruga, com quem aquele virá a casar, e que é simbolizada por uns bonecos de barro que ele modela e que encerra num forno, como veremos, tem um paralelo vincado com os textos de Platão.

A progressiva assimilação forçada do indivíduo ao espaço regulador procede por etapas não muito difíceis de catalogar: a exclusividade que os fornecedores são obrigados a ter para com o Centro; o desinteresse pela louça fabricada pela olaria de Cipriano; a busca desesperada de alternativas, que desemboca na proposta dos bonecos (simulacros dos humanos e suas diversas profissões); o desinteresse pelos bonecos e correspondente abandono no forno, o que simboliza o desinteresse pelas pessoas e seu abandono na gruta (caverna), onde são encontrados mumificados vários séculos depois; a pressão para habitar o Centro e suas casas pré-definidas; o sublinhar constante da magnificência dos produtos comercializados naquele espaço.

A fina ironia que o narrador (omnisciente) frequentemente deixa escapar, de que são exemplo as considerações tecidas sobre as razões de queixa de Cipriano a propósito da política comercial do Centro ou as referências à destruição da louça sem serventia porque deixou de agradar a um público de gosto dirigido e manipulado, atingem o auge nas opiniões insinuadas quando se fala da construção dos bonecos através de um discurso de grande detalhe, que parece perder-se no acessório (pormenores sobre a escolha dos modelos e sua execução, a coloração ou a cozedura), mas que, com efeito, se destinam a esconjurar o fantasma da *mimese*, ou antes, o carácter dramático e, até, trágico de que a mesma se reveste. Quando Marta diz que as figuras que seu pai modelou «não se parecem a nada que eu tenha visto, em todo o caso a mulher lembra-me alguém» (Saramago, 2000, p. 153), ou quando há a comparação explícita com o *Génesis* e o Novo Testamento («há quem diga que todos nascemos com o destino traçado, mas o que está à vista é que só alguns vieram a este mundo para fazerem do barro adões e evas ou multiplicarem os pães e os peixes», Saramago, 2000, p. 173), parece haver ainda, e mais uma vez, mesmo se tal não é explicitamente afirmado, reminiscências do que Platão advoga no Livro X, de *A República*, ao escrever que a *mimese* pura e simples é a «destruição da inteligência dos ouvintes» (Platão, 2001, p. 449).

Perante a condenação da *mimese* como reprodução acrítica do real, detetamos em *A Caverna* a recusa em aceitar a artificialidade ou a simulação da existência. O sonho de Cipriano («Sonhei que o Marçal havia sido promovido e que a encomenda era cancelada», Saramago, 2000, p. 203-204), premonitório e certo, indicia outros elementos fundamentais para que se possa prever a fuga ao círculo constituído pelo Centro e seus agentes. Esta alegoria condiciona a leitura da identidade na medida em que a subverte, tornando-a ineficaz e inoperante.

Nesta busca incessante de uma identidade perdida, Saramago dá também atenção à identidade nacional e a todos os avatares de que ela se pode revestir. Como não podia deixar de ser, a identidade nacional é, antes de mais, a dos indivíduos que para ela concorrem e a da conjuntura que a legitima.

Curiosamente, esta identidade é magistralmente corporizada numa figura feminina, Blimunda, a inesquecível personagem de *Memorial do Convento*, como teremos ocasião de demonstrar. Faço minhas as palavras de Andrew Escobedo (2010, p.208), quando este alerta para o papel crucial das mulheres no estabelecimento de fronteiras e de correspondentes identidades.

Sabemos que as figuras femininas são frequentemente repositórios da memória, sem a qual será impossível a identidade, ou o seu conceito. Aurelio González (2009, p.28) sustenta que esta se baseia na existência de uma tradição e de uma memória, sem a qual será impossível falar em identidade. É o que Saramago expressa no início da crónica «Uma noite na Plaza Mayor», incluída em *A Bagagem do Viajante*:

Vai não vai, surgem-me na memória imagens doutros lugares e doutros dias, casos de viagem, atmosferas, visões rápidas ou demoradas contemplanções. (...) Se passo as minhas lembranças ao papel, é mais para que se não percam (em mim) minutos de ouro, horas que resplandecem como sóis no céu tumultuoso e imenso que é a memória. Coisas que são, também, com o mais, a minha vida. (Saramago, 1986, p.231).

Consciente de que a literatura pode jogar um importante papel na consolidação da identidade nacional (Soldatić, 2009, p. 121) e que há na literatura de cada povo textos que poderemos considerar fundacionais, na esteira de Martin Puchner (2017), no ensaio *The Written World World – The power of stories to shape people, history, and civilization*, não será difícil detetarmos a importância deste conceito na obra de José Saramago.

Começemos pelo *Evangelho Segundo Jesus Cristo* que, juntamente com *Caim*, apontam para um dos livros fundacionais da cultura da Europa ocidental cristã: a *Bíblia*. Neste romance, Saramago tem uma visão irónica e crítica do texto sagrado, redireccionando a leitura para interpretações contrárias, através, frequentemente, de focalizadores externos, e de comentários transgressivos e tão detalhados, que se transformam em sarcásticos (Marinho, 1999, p. 274-277). Atentemos nas seguintes passagens:

Apenas, pela primeira vez, se ouviu Maria, e humildemente dizia, como de mulheres se espera que seja sempre a voz, Louvado sejas tu, Senhor, que me fizeste conforme a tua vontade, ora, entre estas palavras e as outras, conhecidas e aclamadas, não há diferença nenhuma, reparese, Eis a escrava do Senhor, façase em mim segundo a tua palavra, está patente que quem disse isto podia, afinal, ter dito aquilo. (Saramago, 1991, p. 27);

«(...) Homens perdoailhe, porque ele não sabe o que fez. (Saramago, 1991, p. 444)

Partindo do princípio de que Deus não é onisciente, o narrador lança hipóteses que desestabilizam por completo o saber e a crença estabelecidos:

(...) partiu de Nazaré o carpinteiro José com sua mulher, caminho de Belém, aonde vai para recensearse, e a ela também, em conformidade com os decretos que de Roma vieram. Se, por um atraso nas comunicações ou enguiço da tradução simultânea, ainda não chegou ao céu notícia de tais ordens, muito admirado deverá estar o Senhor Deus, ao ver tão radicalmente mudada a paisagem de Israel, com magotes de gente a viajarem em todas as direções, (...) (Saramago, 1991, p. 53).

Alterando a visão oficial de um dado inquestionável da cultura ocidental, Saramago faz perigar a noção de identidade e põe a nu a fragilidade em que assentam os modos de construção do discurso identitário, que se atualiza em muitas das suas obras, mas sempre com carácter irónico, subversivo e desconcertante.

Podemos até afirmar que a presença de alguns elementos nos textos literários é passível de gerar uma identidade cultural baseada na tradição (González, 2009, p. 13). Em Saramago, esta

identidade cultural é, simultaneamente, afirmada e negada (através da ironia e do sarcasmo). Para ilustrar esta problemática, debruçar-nos-emos sobre três romances, que nos pareceram dar conta dos intrincados modelos de reminiscências épicas (ou antiépicas): *Memorial do Convento*, *História do Cerco de Lisboa* e *A Jangada de Pedra*.

No primeiro dos romances citados, o casal Blimunda e Baltasar poderá contribuir para o estabelecimento de uma identidade que se contrapõe à prefigurada pelo casal real (D. João V e D. Maria Ana), constantemente ridicularizado (Marinho, 2009). A importância da figura de Blimunda, já assinalada antes, faz com que ela sobressaia em toda a obra e se transforme numa espécie de peça giratória de todo o fazer narrativo.

Em *Memorial do Convento*, a Corte e suas personagens funcionam como títeres previamente programados por uma entidade superior, que comanda atitudes, gestos e pensamentos. Num mundo codificado, cheio de rituais estranhos ao ser humano e a ele pré-existent, as relações humanas não conseguem assumir autenticidade e pontuam-se por funções previamente determinadas:

D. João, quinto do nome na tabela real, irá esta noite ao quarto de sua mulher, D. Maria Ana Josefa, que chegou há mais de dois anos da Áustria para dar infantes à coroa portuguesa e até hoje ainda não emprenhou. (Saramago, 1982, p. 11)

A frase citada, a primeira do romance, indicia de imediato, o desempenho que se espera das personagens, sobretudo da mulher, ser considerado como culturalmente inferior e cuja existência se regia por deveres bem determinados, onde não tinham lugar sentimentos ou emoções. A funcionalidade que da rainha se espera, embora social e tacitamente aceite, raramente se explicita, pelo que a referência inequívoca à necessidade de procriação (que o termo emprenhou acentua pelo sema de animalidade que, normalmente, lhe anda associado) retira qualquer tendência eufemística, exigida pelo bom tom e pela decência social.

É como uma caricatura que ela e toda a Corte se apresentam, uma vez que se enfatizam traços existentes, embora, regra geral, escondidos (Eco, 2007, p.152), e se retiram ao homem (e à mulher) o equilíbrio e a dignidade (Eco, 2007, p.152). Neste contexto, não há lugar ao jogo de sedução, nem como estratégia da aparência (Baudrillard, 1979, p. 20), o que implica inevitavelmente um desprezo por estas figuras, que, à partida, deveriam ser apreciadas. Sabemos que o código cultural subjacente valoriza ou desvaloriza as personagens em função de uma axiologia, que deverá ser comum ao autor e ao leitor (Jouve, 1992, p. 123).

Contracenando com o reino das marionetes, encontramos o reino das mulheres e dos homens, onde circulam as classes mais desfavorecidas, trabalhadores do convento, Baltasar, Blimunda e o Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão. Como diz o próprio Saramago, numa entrevista a Carlos Reis, ele teve «necessidade de pôr em primeiro plano aqueles que aparentemente nada fizeram para lá chegar» (Reis, 1998, p. 84), modificando conscientemente

a conceção tradicional de herói (Arnaut, 1996). Estas personagens, verdadeiras protagonistas da História, subvertem o código e a rigidez social através do amor, seja ele a paixão física ou o amor de uma ilusão. É o amor que reanima as figuras mortas, conferindo-lhes vida (Boie, 1979, p. 44). A ligação de Baltasar e Blimunda e a sua aproximação da passarola afastam-nos da condição de títeres, agentes de uma convenção de que nem conseguem descortinar os limites, para os guindar a um universo de sedução e de redenção, social e existencial. O próprio modo de narrar a que Saramago lança mão é já em si um ato de sedução (Chambers, 1985, p. 218), envolvendo o leitor no sentido de aderir ao espaço privilegiado em que aquelas personagens circulam, que se opõe terminantemente ao outro espaço, o da Corte, claustrofóbico, opressivo, desumano.

O momento do encontro é, como recorda Helena Buescu, o episódio-chave da intriga (Buescu, 2008, p. 276), que terá o seu desenvolvimento na relação privilegiada dos dois, que encenam um percurso existencial com deslocções fundamentais para a compreensão do significado último dos objetos e das atitudes em confronto, desembocando, a partir de determinado momento, na busca desesperada de Blimunda, que indicia uma espécie de processo iniciático (Buescu, 2008, p. 279).

O encontro dos dois protagonistas do romance, sob o olhar emblemático da mãe de Blimunda, soleniza a relação e marca inequivocamente a diferença em relação ao encontro dos monarcas:

ali está, Blimunda, Blimunda, Blimunda, filha minha, (...) e aquele homem quem será, tão alto, que está perto de Blimunda e não sabe, ai não sabe não, quem é ele, donde vem, que vai ser deles, poder meu, pelas roupas soldado, pelo rosto castigado, pelo pulso cortado, adeus Blimunda que não te verei mais, e Blimunda disse ao padre, Ali vai minha mãe, e depois, voltando-se para o homem alto que lhe estava perto, perguntou, Que nome é o seu, e o homem disse, naturalmente, assim reconhecendo o direito de esta mulher lhe fazer perguntas, Baltasar Mateus, também me chamam Sete-Sóis. (Saramago 1982: 53).

Estas diferenças, aliadas aos poderes ocultos de Blimunda (em jejum, vê a vontade das pessoas) conferem-lhe um lugar privilegiado, não só no universo romanesco, como no imaginário coletivo (a prova é que ela será personagem de um outro romance, *Lillias Fraser*, de Hélia Correia). Indiciando, de certo modo, uma figura identitária, Blimunda poderá ser percecionada como uma força subterrânea que se vai atualizando em contextos díspares, aparentemente sem relação entre si.

História do Cerco de Lisboa (1989) é um caso interessante, em que um revisor tipográfico decide alterar a história oficial: apesar de se saber de fonte segura que os cruzados ajudaram D. Afonso Henriques a conquistar Lisboa, este revisor apõe um NÃO no texto, modificando radicalmente a história e fazendo perigar a identidade nacional ao pôr em causa textos que nos foram chegando através da textualização do passado.

(...) quando escrevi Não os cruzados foramse embora, por isso não me adianta nada procurar resposta ao Porquê na história a que chamam verdadeira, tenho de inventá-la eu próprio, outra para poder ser falsa, e falsa para poder ser outra. (Saramago, 1989, p. 129).

O mesmo se passa em relação à necessidade de opção entre dois relatos de um mesmo episódio:

Raimundo Silva tem diante de si os dois textos, comparaos, nenhuma dúvida pode subsistir, Mogueime é indiscutivelmente mentiroso, tanto pelo que resulta da lógica das situações hierárquicas, ele soldado, o outro capitão, quanto pela autoridade particular de que se investe, como texto anterior que é, a Crónica dos Cinco Reis. A pessoas só interessadas nas grandes sínteses históricas, hãode estas questões parecerlhes irremediavelmente ridículas, mas nós devemos é atender a Raimundo Silva, que tem uma tarefa a cumprir e que logo de entrada se vê a braços com a dificuldade de conviver com personagem tão duvidosa, este Mogueime, Moqueime ou Moigema, que, além de mostrar não saber exatamente quem é, porventura está maltratando a verdade que, como testemunha presencial, seria seu dever respeitar e transmitir aos vindouros, nós. (Saramago, 1989, p. 192).

Ao reviver o tempo de D. Afonso Henriques, Raimundo usa frequentemente o processo da parataxe, além de tentar apresentar a dupla focalização (a dos cristãos e a dos mouros): «Lisboa estava ganha, perderase Lisboa» (Saramago, 1989, p. 347). A simultaneidade de focalizações opostas facilita a construção de uma identidade movediça, que emerge, ambígua, oblíqua e, frequentemente, dissimulada. É essa identidade periclitante que se esconde na alteração à história canónica, na assunção de um relato officioso, na paridade concedida a focalizações opostas: a identidade abafada, negada, tem subitamente direito a foros de autenticidade. São, como disse Saramago em *A Jangada de Pedra*, «pessoas separadas da lógica aparente do mundo» (Saramago, 1986, p. 147), pessoas que criam um novo modo de idealizar essa identidade fugidia e transgressiva.

Na última obra citada, a Península Ibéria descola do continente europeu e voga no oceano, como que simbolizando a verdadeira identidade ibérica: «Pela primeira vez um arrepio de medo perpassou na península e na próxima Europa.» (Saramago, 1986, p. 30).

A rutura parece inevitável e a identidade parece construir-se nesse afastamento voluntário:

É que, concluamos o que suspenso ficou, por um grande esforço de transformar pela palavra o que talvez só pela palavra possa vir a ser transformado, chegou o momento de dizer, agora chegou, que a Península Ibérica se afastou de repente, toda por inteiro e por igual, dez súbitos metros, quem me acreditará, abriram-se os Pirenéus de cima a baixo como se um machado invisível tivesse descido das alturas (...) (Saramago, 1986, p. 36).

Esta tentativa de encontrar uma identidade específica, embora imperfeita e desconstruída, é ironicamente significada no suposto diálogo entre um pai e um filho, onde ressalta a ironia e mordacidade saramaguianas: : “Vês, meu filho, o perigo em que te ias meter se continuasses

naquela teima de seres ibérico, e o rapaz, enfim edificado, responde, Sim, papá.” (Saramago, 1986, p. 226).

Ironia à parte, é interessante notar a dificuldade (real ou imaginária) de formação de uma identidade estável, seja ela a da nação, ou da coletividade que a constitui, seja a do indivíduo. Sarah Corse (2010) defende a teoria de que as nações são «comunidades imaginárias» (Corse, 2010, p. 213), construídas na mente das pessoas e não corpos naturais. Esta teoria poderá ser compensada pela noção da identidade cultural (Benmakhlouf, 2011, p. 33-34), de traços culturais que seriam reconhecidos e em que uma coletividade se revisse. *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e *Que Farei com este Livro?* podem servir como exemplo de estabelecimento de uma identidade através de duas personagens facilmente reconhecíveis no panorama literário nacional: Fernando Pessoa e Luís de Camões.

Ao jogar com a heteronímia pessoana, partindo do engenhoso princípio de que cada heterónimo possui existência autónoma, o narrador confere a Ricardo Reis o estatuto de herói, mais real do que as personagens referenciais. Recentemente chegado do Brasil (em Novembro de 1935, mês e ano da morte de Pessoa), Reis desencadeia, a partir do desembarque, um curioso processo de comunicação com o Pessoa morto. O poeta mantém com ele diálogos sobre os mais variados assuntos, defendendo a teoria de que, assim como a criança anda nove meses no ventre materno, assim um defunto tem direito à errância de nove meses depois do falecimento. É evidente que só Reis o vê e ouve e, facto ainda mais significativo, quando expiram os nove meses, Reis morre, ele que nunca foi mais do que um avatar pessoano.

Desde o primeiro encontro que Reis não estranha a presença de Pessoa, como se dum alterego se tratasse:

(...) meteu a chave na fechadura, abriu, sentado no sofá estava um homem, reconheceu imediatamente apesar de não o ver há tantos anos, e não pensou que fosse acontecimento irregular estar ali à sua espera Fernando Pessoa (...) (Saramago, 1984, p. 79).

Todavia, o estatuto de que Pessoa aufere não pode ser considerado ao mesmo nível do das outras personagens, e a prova está na ausência de reflexão da imagem no espelho: «É uma impressão estranha, esta de me olhar num espelho e não me ver nele» (Saramago, 1984, p. 81). A intromissão de um certo maravilhoso num romance que, paralelamente trata de problemas tão objetivos como a repressão da PIDE ou o início da Guerra Civil Espanhola, reforça a carga simbólica de que a História se pode revestir e a apropriação que o seu discurso pode efetuar do inconsciente, através dos mitos nacionais.

Parafraseando o início do conhecido soneto, «Psicografia», Pessoa afirma: «(...) morri antes de ter percebido se é o poeta que se finge de homem ou o homem que se finge de poeta» (Saramago, 1984, p. 118), reconhecendo a multiplicidade de eus que convivem num mesmo indivíduo («E no entanto somos múltiplos», Saramago, 1984, p. 93).

Reis divide a sua vida amorosa entre Lídia (criada do hotel mas, curiosamente, possuindo o mesmo nome da personagem feminina dos seus poemas) e Marcenda (filha de um notário e paralítica de uma mão). Lídia representa a relação carnal, enquanto Marcenda corresponde a um misto de atração espiritual e física (vai a Fátima, em dia de peregrinação, para tentar vê-la), e cuja significação última só poderá ser encontrada na semelhança com Blimunda de *O Memorial do Convento* (note-se, que se Marcenda é paralítica de uma mão, Blimunda é casada com um homem a quem também falta uma mão, sendo esta substituída por um gancho):

(...) este nome de Marcenda não o usam mulheres, são palavras doutro mundo, doutro lugar, femininos mas de raça gerúndia, como Blimunda, por exemplo, que é nome de mulher que o use, para Marcenda, ao menos, já se encontrou, mas vive longe (Saramago, 1984, p. 352-353).

Reis dialoga com Lídia, antes de morrer, sobre o livro *The god of the labyrinth*, que sempre o acompanhou e que quer levar para a sepultura, apesar da sua inutilidade:

Apesar do tempo que tive, não cheguei a acabar de lê-lo, Não irá ter tempo, Terei o tempo todo, Enganase, a leitura é a primeira virtude que se perde, lembrese. Ricardo Reis abriu o livro, viu uns sinais incompreensíveis, uns riscos pretos, uma página suja, Já me custa ler, disse, mas mesmo assim vou levá-lo, Para quê, Deixo o mundo aliviado de um enigma. (Saramago, 1984, p. 415).

Se o título do livro (*The god of the labyrinth*) aponta para a falta de linearidade do tempo (real, histórico, pessoal), a incapacidade de leitura é, antes de mais, a recusa de um passado textualizado e que nunca se pode reconstruir, de modo perfeito e inequívoco, mas apenas fragmentado e preenchido por censuras e convencionalismos. Mas não saber ler é também a perda do intelecto, da memória coletiva, do passado que, apesar de tudo, o narrador quer recuperar, mesmo colocando personagens semifictícias em ambientes reais. A perda da capacidade de leitura é também a dificuldade de assumir a identidade, de a reconstruir de modo cabal e definitivo.

A peça *Que farei com este livro?* evoca Luís de Camões e *Os Lusíadas* (o livro...). Camões lê passagens da epopeia, comenta-as, quase assistimos à escrita, ouvimos as suas hesitações, percebemos as reações nem sempre favoráveis da corte, destrinchamos a importância para o estabelecimento de uma identidade partilhada:

Que se espalhe e se cante no Universo, / Se tão sublime preço cabe em verso. (*Falando como se pensasse.*) Aqui é que deverá entrar a dedicatória...A dedicatória a el-rei... (*Lendo outra vez*) E vós, Tágides minhas... (*Fala.*) Diogo do Couto vê em tudo sombras, é o seu feitio...Grandes coisas são estas que sonha el-rei... (*Torna a ler.*) E vós, Tágides minhas... (*Fala.*) Um verso, para começar, que emparelhasse com este, um vocativo... (Saramago, 1980, p. 65).

A busca da identidade, do sujeito e do povo, torna-se numa *leit-motiv* da obra de José Saramago, que a persegue de diferentes modos e com diferentes objetivos. Sabemos, porém,

que são sempre identidades imperfeitas, desencontradas, identidades que não conseguem uma estabilidade completa e que se interrelacionam sempre conflituosa e desesperadamente.

Sabendo isto, aceitando a incontornável obliquidade dos conceitos e das situações, o leitor encontra um manancial de propostas e de comentários que o levam a equacionar e a rever as suas noções do sujeito e da sua inserção numa comunidade.

Referências

Arnaut, Ana Paula. **Memorial do Convento – Ficção e História**. Coimbra: Fora do Texto, 1996

BAUDRILLARD, Jean. **De la Séduction**. Paris : Denoël, 1979

BENMAKHLOUF, Ali. **L'Identité une Fable Philosophique**. Paris : Philosophies PUF, 2011

BOIE, Bernhild. **L'Homme et ses Simulacres – Essai sur le Romantisme Allemand**. Paris : Librairie José Corti, 1979

BUESCU, Helena. **Emendar a Morte – Pactos em Literatura**. Porto: Campo das Letras, 2008

CHAMBERS, Ross. **Story and Situation – Narrative Seduction and the Power of Fiction**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984

CORSE, Sarah M. **Nationalism and Canon-Formation**. SAUER, Elizabeth & WRIGHT, M. Julia. **Reading the Nation in English Literature: a Critical Reader**. London and New York: Routledge (211-219), 2010

ECO, Umberto, dir.de. **História do Feio**, trad. de António Maia da Rocha. Lisboa: Difel, 2007

ESCOBEDO, Andrew. **No Early-Modern Nations? – Revising Modern Theories of Nationalism**. SAUER, Elizabeth & WRIGHT, M. Julia. **Reading the Nation in English Literature: a Critical Reader**. London and New York: Routledge (203-210), 2010

GONZÁLEZ, Aurelio. **Elements of Traditional Culture in the formation of a National Identity and Literature**. Edit. Slobodan Grubačić e Dalibor Soldatić **Language, Literature, Culture and Identity – 200th Anniversary of the University of Belgrade**. Belgrado: University of Belgrade, Faculty of Philology (11-31), 2009

Jouve, Vincent. **L'Effet-Personnage dans le Roman**. Paris : PUF Écriture, 1992

MARINHO, Maria de Fátima. **O Romance Histórico em Portugal**. Porto: Campo das Letras, 1999

MARINHO, Maria de Fátima. **A Lição de Blimunda**. Porto: Areal Editores. Coleção Saberes Plurais. Coordenação de Rosa Bizarro, 2009

PLATÃO. **A República**. Tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001

PUCHNER, Martin. **The Written World – The power of stories to shape people, history, and civilization**. New York: Random House, 2017

Reis, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Lisboa: Caminho, 1998

SARAMAGO, José. **A Caverna**. Lisboa: Caminho, 2000

SARAMAGO, José. **Levantado do Chão**. Lisboa: Caminho, 1980

SARAMAGO, José. **Que Farei com Este Livro?**. Lisboa: Caminho, 1980

SARAMAGO, José. **Memorial do Convento**. Lisboa: Caminho, 1982

SARAMAGO, José. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. Lisboa: Caminho, 1984

SARAMAGO, José. **A Bagagem do Viajante**. Lisboa: Caminho, 1986

SARAMAGO, José. **A Jangada de Pedra**. Lisboa: Caminho, 1986

SARAMAGO, José. **História do Cerco de Lisboa**. Lisboa: Caminho, 1989

SARAMAGO, José. **O Evangelho Segundo Jesus Cristo**. Lisboa: Caminho, 1991

SARAMAGO, José. **Todos os Nomes**. Lisboa: Caminho, 1997

SARAMAGO, José. **O Homem Duplicado**. Lisboa: Caminho, 2002

SARAMAGO, José. **Caim**. Lisboa: Caminho, 2009

Soldatić, Dalibor. **The Quest for Identity in the Hispano-American Literature**. Edit. Slobodan Grubačić e Dalibor Soldatić **Language, Literature, Culture and Identity – 200th Anniversary of the University of Belgrade**. Belgrado: University of Belgrade, Faculty of Philology (115-144), 2009

ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA: POR OUTROS MODOS DE EXISTÊNCIA

BLINDNESS: FOR OTHER MODES OF EXISTENCE

Leandro Augusto do Amara^{1*}

RESUMO

José Saramago ao escrever o *Ensaio sobre a cegueira* coloca para avançar pela literatura algumas linhas de pensamento estranhamente potentes. O presente trabalho buscou analisar essas linhas e os circuitos flutuantes por elas produzidos, para tanto, a obra foi lida com a ajuda de tantas outras lentes: pensadores de diversos campos do conhecimento que serão convocados na busca por sintonizar o *Ensaio* como um manifesto pelas formas de vida autêntica. É bem verdade que há uma humanidade bem constituída: absorvida em amálgamas tecnológicas, treinada em maquinários políticos – mas o que a humanidade faz quando deixa de ser humanidade? É disto que o *Ensaio* trata – o que faz o homem quando ser homem é uma estepe vazia. No *Ensaio*, a precipitação do humano como um campo de intensidades disjuntas cruas ocorre por força impiedosa: a cegueira universal. Cega, a humanidade terá dois caminhos: tentar recolher a poeira das ruínas do homem ou pensar novas formas de se viver. Todos os ventos serão lâminas e todas as paredes serão masmorras. O belo e o positivo serão o que são: forças de uma natureza indomável. *O Ensaio sobre cegueira* pode ser lido como a narrativa da dolorosa jornada de uma não-humanidade pela criação de outros modos de existência.

Palavras-chaves: Ensaio sobre a cegueira, José Saramago; literatura

ABSTRACT

In writing *Blindness*, José Saramago uses literature to advance strangely powerful lines of thought. The present work seeks to analyze these lines of thought and the fluctuating circuits they produce. To this end, the text is read with the help of many lenses: thinkers from various fields of knowledge who will be called on to tune in to *Blindness* as a manifesto for authentic ways of living. It is quite true that there is a well-constituted humanity: absorbed in technological amalgams, trained in political machinery—but what does humanity do when it ceases to be humanity? This is what the Essay is about—what makes a man when being a man is an empty steppe. In *Blindness*, the understanding of the human as a field of raw disjunct intensities occurs through merciless force: universal blindness. Blind, humanity will have two paths: try to collect dust from man's ruins or think of new ways of living. All winds will be blades and all walls will be dungeons. The beautiful and the positive will be what they are: forces of an indomitable nature. *Blindness* can be read as the narrative of the painful journey of a non-humanity toward the creation of other modes of existence.

Keywords: Blindness, José Saramago; literature

1 SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*, 1995. (O número da página entre parênteses, após citação, refere-se a esta referência).



Três cegueiras

A única maneira de juntar as pessoas ainda é mandar-lhes a peste.
Albert Camus

Há pelo menos três cegueiras em *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago. Há a cegueira privada, que se dá apenas entre os olhos cheios de trevas e seu portador, produto de algum erro em relação ao suposto acerto anatômico da visão. Trata-se da menos dramática: é uma daquelas canções silenciosas que ecoam dentro de si mesmo. Há a segunda cegueira: essa é a dos escândalos intolerantes e dos silêncios bem portados, é a cegueira do *a priori* ordenado, a cegueira em que todos se olham e ninguém se vê. Trata-se da cegueira das miragens: paranoica e coletiva, extravasa de todos os poros para constituir armadura, asfixiar e intoxicar um débil sujeito que uiva de prazer. E há, num terceiro nível, a cegueira branca que, antes de tudo, é devoradora. Engole e dissolve tudo num vazio estarrecedor, uma desertificação tão profunda que se abstém do próprio deserto. As trevas brancas são a mão austera que fecha os dedos de ferro sobre o pano de fundo das historicidades e, num puxão violento, desnuda os sujeitos de suas relações, respeitamentos, cortesias, ritos, convenções, idealismos, leis, etc. – de todos os seus valores universais e sagrados.

O tecido amarrotado das arrogâncias, dos privilégios, dos silêncios caros e das assimetrias, cai ao chão para se estrear um horizonte branco e luminoso, potencialmente uniforme, sem nenhum favorecimento agarrado como inseto esmagado na parede. Uma digestão das ordens mudas das coisas.

Agora, pelo contrário ei-lo que se encontrava mergulhado numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis (SARAMAGO, 2007, p. 16).

A lona colorida dos circos é arremessada aos ventos, restando apenas estruturas retorcidas, suturas metálicas. As sustentações que dormitavam nas sombras são agora os últimos abrigos em toda uma desolação moral. A cegueira branca desmancha as miragens de superfície, e os sujeitos, ao voltarem os olhos para si mesmos, não podem mais ver o naturalmente homem bom, o ser cognoscente, à imagem e semelhança de Deus. Nada se vê: há apenas deformidade, e isso que se chamou de homem nada mais se torna que bicho fabricado.

Se, em *A metamorfose*, Franz Kafka (1997) liberta a diferença mais perversa para anteparar as relações entre os homens, José Saramago liberta a igualdade monstruosa, abundante, puro dispêndio. Se Kafka potencializa drasticamente a estética para derivar daí as moralidades, Saramago dissolve toda a estética numa sombra branca para deixar todas as moralidades desgarradas no vazio.

Todo o *Ensaio* pretende trazer à superfície a forma menos velada possível com que os sujeitos constituem relações consigo próprios e com os demais. Trata-se de um corte de navalha

sobre tudo aquilo que se acumulou como boas aparências, elegâncias, convencionalidades – pois, como bem sabemos, dadas as circunstâncias, até as mais perversas cadelas dormem inocentemente. O *Ensaio* fala sobre uma frágil miragem de alegria sempre ameaçada, cuja superação precisa ser posta em movimento. Trazendo de novo Camus:

Na verdade, ao ouvir os gritos de alegria que vinham da cidade, Rieux lembrava-se que essa alegria estava sempre ameaçada. Porque ele sabia o que essa multidão eufórica ignorava e se pode ler nos livros: o bacilo da peste não morre nem desaparece nunca (...). E sabia, também, que viria talvez o dia em que, para desgraça e ensinamento dos homens, a peste acordaria os seus ratos e os mandaria morrer numa cidade feliz (CAMUS, 2017, p. 173).

Quantos cegos fazem uma cegueira?

No início do romance *No caminho de Swann*, o escritor francês Marcel Proust nos diz algumas coisas muito interessantes em relação a percepção e memória: nem as mais insignificantes coisas da vida podem encontrar um “todo materialmente constituído”. Não somos percebidos como um universal homogêneo capaz de se mostrar idêntico para toda a gente, de forma que a percepção de nossa personalidade é criação alheia. Sobrecarregamos as pessoas com noções que temos a seu respeito para, assim, podermos vê-las: “a cada vez que vemos aquele rosto e ouvimos aquela voz, são essas noções o que olhamos e escutamos” (PROUST, 2006, p. 24).

Essa forma com que sobrecarregamos o mundo de noções para então acessá-lo deve grande fração ao canal dos olhos. As ditas janelas da alma são certamente a mais intensa força capaz de fabricar e de anexar almas alheias às pessoas na forma das percepções. Porém, mais do que enxergar, mais do que medir até onde se alonga uma dimensão ou observar de qual tom de cor algo é feito, os olhos precisam reparar, precisam ver. Quando se deixa de ver, as percepções se tornam miragens de superfície e a alma se decompõe em eufemismos. O que então fazer? A segunda chance para voltar a ver talvez consista em se tornar cego, pelo menos é que nos parece dizer Saramago no *Ensaio*.

Em um dia qualquer, com aparentemente nada de especial, surge um congestionamento causado por um veículo imóvel na via. Há uma confusão de buzinas e gritos de impaciência, alguns motoristas descem de seus veículos para estapear furiosamente os vidros fechados do carro inerte. O condutor consegue abrir a porta e enuncia: estou cego. Assim se inicia o enredo de uma das mais importantes obras do escritor português José Saramago.

O motorista cegado – o primeiro cego – é ajudado por uma boa alma regressa a casa. A esposa o acompanha até o oftalmologista, cujo diagnóstico inicial se restringe a informar “a sua cegueira, neste momento, é inexplicável” (p. 23). Não havia precedente, não se tratava de uma cegueira de escuridão, pois o cego confessava ver tudo branco e luminoso, aquelas trevas eram alvas e desconhecidas. A tal alma caridosa que havia ajudado o primeiro cego e, de quebra, lhe tinha roubado o carro, foi o próximo a cegar. Cegaram também o médico e os pacientes que

aguardavam no consultório, quando o primeiro cego chegou. Era o início de uma epidemia.

O médico, exercendo seu dever cívico, tratou de avisar o fato ao Ministério. Entre descasos e burocracias, o Governo passa a agir, colocando em movimento um plano de quarentena aos cegos e aos possíveis contaminados. Para segregá-los da população saudável, as vítimas do mal branco são conduzidas a um manicômio desativado e postos sob vigilância militar. A única ordem aos soldados é a de não permitir que os cegos deixem a área, utilizando-se de quaisquer meios possíveis para tal.

O romance acompanha sobretudo os cegos da primeira camarata do manicômio, que concentra as primeiras vítimas. Aparentemente, restou apenas uma pessoa que não havia cegado: a mulher do médico que, mesmo podendo ver, mentiu para acompanhar o marido. No manicômio desativado, os cegos passarão as piores semanas de suas vidas, descobrirão que as diferenciações entre animalidade e humanidade são convenções desenhadas por alguém bem-vestido e com o estômago cheio. Até que, libertos pelo fogo, os cegos passam a vagar pela cidade descobrindo que o exterior era de uma miséria pouco afastada da que haviam vivido na casa dos loucos. Uma terra de sombras para olhos iluminados.

A atmosfera sob a qual o *Ensaio* se retorce é sufocante, absurda, feita de vapores de pesadelo. Um mal invisível que chafurda toda gente em miséria fluida, compondo uma conjuntura absurda, mas absolutamente consonante com a realidade moderna: um enredo cimentado com doses letais do *Unheimliche* (estranho) freudiano. Há um plano de deslize obscuro que faz o *Ensaio* caminhar ao lado de *O processo*, de Kafka, mas, diversa do negativo jurídico que se fecha pegajoso sobre Josef K na maquinaria burocrática, a cegueira branca é um positivo impiedoso que quebra a máquina: um pesadelo como linha de fuga dos pesadelos.

O devir alegórico da escrita

Entre os estudiosos que se aprofundaram na investigação do conceito de alegoria se encontra Walter Benjamin (1984). Com base no pensador alemão, entendemos que a potencialidade do alegórico consiste em desterritorializar o texto em relação à sua função original, torná-lo um mecanismo de refração de sentidos.

A alegoria torna o texto um cristal límpido, bem estruturado com convencionalidades. Entretanto, ao mesmo tempo que o texto brilha com o universalmente compreensível, o cristal que lhe dá forma capta as tensões de paraísos perdidos, de significações profundas, secretas, obscuras... É sob esse jogo de espelhos que a alegoria faz o texto oscilar para além de si mesmo, fugir do nome plúmbeo da palavra, escorrer em liberdade e alcançar ruínas renegadas.

A alegoria se recobre de signos autárquicos, reveste-se do texto cristalino, cruza-se com esqueletos rígidos para alçar voos distantes, para ser algo totalmente distinto de sua aparente pele de absolutismos. O alegórico se conduz pelo texto em trincaduras infinitesimais,

sussurrando-lhe uma alma de infinitesimais liberdades. As palavras visíveis brilham intensas, mas tendem a ser efêmeras, ao se apagar. O rastro que fica é o das significações obscuras, por isso “a fábula é o gênero que mais se aproxima da alegoria pura, onde o sentido primeiro das palavras tende a apagar-se completamente” (TODOROV, 1970, p. 63).

O Mito da Caverna de Platão é provavelmente a alegoria mais conhecida do mundo ocidental. As trevas do mundo sensível e as luzes do mundo inteligível num encontro dramático compõem páginas que todos conhecem em *A República*. Podemos ler o *Ensaio* de Saramago como o Mito da Caverna pelo avesso. As luzes da razão que, exteriores à caverna sombria e aos acorrentados, desempenhava a revelação do belo e do perfeito, saturam a cidade moderna de Saramago.

A metanarrativa da razão talvez só tenha sido utópica enquanto idealizava a felicidade, pois ao ser levada a sério na produção moderna de regimes de verdades, de sistemas de práticas e saberes, sempre flertou com uma distopia mecanicista. É a partir de um mundo de princípios universais, de instrumentalização da comodidade, de adestração das indignações, de extorsão do trabalho, de monotonias produtivas, de diodos de relações humanas, que Saramago parte para compor sua alegoria. Um mundo tão banhado pela luz da razão que é capaz de cegar.

Quando a luz da razão passa a iluminar a si mesma, servir a si mesma, implica o desprendimento de qualquer função historicamente entendida como guia dos homens. Em outras palavras, a saturação da razão conduz os homens a um estado de engrenagem de um grande projeto de modernidade iluminada. No *Ensaio*, a possibilidade de ultrapassar essa cegueira iluminada está ironicamente em retornar à caverna.

A caverna, sobretudo personificada no manicômio desativado, compõe a virtualidade de um lugar antropológico de estabelecimentos de conexões não-cegas entre grandes atos de crueldade e tímidas expressões de altruísmo. A cegueira produzida pelas fartas luzes se torna uma prática de hermenêutica e, de certa forma, uma destruição e uma negação feroz da conduta pautada numa paideia platônica.

A cegueira branca empurra toda a gente para as cavernas: Saramago dissolve as identidades ao ponto de as personagens sequer serem identificados por um nome próprio. Nem a estruturação gramatical dos diálogos escapa à dissolução identitária. Ao eliminar do texto os travessões, pontos de exclamação e de interrogação (é certo que prática habitual em outros romances do autor), Saramago coloca para reinar o ritmo fluido da oralidade e da profusão das ideias. As reflexões e identidades não possuem sentido no manicômio, nenhum estrato de individualização terá valor para cegos que precisam descobrir a própria humanidade em si: “Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos” (p. 262).

A cegueira branca faz o homem Camelo duas vezes, em uma metamorfose nietzschiana incomum (NIETZSCHE, 1998). O Dragão de áureo fulgor, em cujas escamas se lê em dourado

toda a Lei, é atingido e posto para morrer pelo mal branco. Ventos contrários lançam sobre as costas do Camelo desamparado toda sorte de novos mundos, paixões, medos, desejos. Ao duas vezes Camelo resta a dolorosa escolha de ou se voltar contra o Dragão morto para tentar revira-lhe as vísceras em decomposição na busca de consolos frios, ou rugir até a garganta sangrar e de uma pele de Leão nascer novamente ao dar vida às suas cargas e obstáculos: ser Criança.

José Saramago trata de assuntos obscuros, atuais, difusos. Fala de ruínas, de perdas de si próprio, de desolação e desprezo, mas também fala de resistência, de criação, da multiplicidade intensa da vida. É por isso que a alegoria é a melhor melodia de um *Ensaio sobre a cegueira*. “O que poderia ter sido descrito de acordo com as técnicas, os modos e os processos do romance realista, passara a ocultar-se por trás dos véus da alegoria para assim se tornar mais visível” (SARAMAGO, 2007, p. 98).

Como age um governo numa epidemia de cegos?

A atuação do Governo durante a epidemia de cegueira branca traduz mecanismos de um Estado insensível a imprevisibilidades, aos sem precedentes. É sem dúvida um Estado moderno na burocracia, na vigilância, na economia, na diplomacia, logo, com mecanismos afiados de controle de populações. A biopolítica sustentada pelo Estado dos cegos é um ordenamento em todas as esferas possíveis do controle à vida, com dispositivos capazes de coordenar a disposição de corpos no espaço, reparti-los, deslocá-los, examiná-los, eliminá-los. Entretanto, uma biopolítica tão difusa em suas linhas de ação ainda mantém formas arcaicas de controle que remetem à alta idade média com a segregação do leprosos no mundo ocidental.

E não é somente a forma como o mal branco é tratado oficialmente pela política governamental que resguarda as vértebras oxidadas de práticas e saberes invocados de séculos sepultados, mas a própria sensibilidade social diante da patologia desconhecida das trevas brancas é medievalesca. “O medo lá fora é tal que não tarda que comecem a matar as pessoas quando perceberem que elas cegaram” (SARAMAGO, 2007, p. 129).

Uma doença parece uma fabricação de pinças duplas, um esqueleto estruturado cientificamente e uma pele estendida socialmente. O estigma encontra, talvez mais que em todos os outros lugares, múltiplas formas de se precipitar a partir das doenças enquanto matéria-prima. Há uma dimensão social extremamente venenosa a tutelar as doenças, a perseguirem-nas como espectros. São os mesmos fantasmas de uma leitura social que relacionaram, por exemplo, a peste negra e o flagelo divino, as doenças venéreas e a promiscuidade, a tuberculose e a sensibilidade artística, a hanseníase e o oriente, a AIDS e a homossexualidade. Depressão, obesidade, bulimia... Por que é tão cômodo e repetido ao longo da história, utilizar-se de gigantesco quadro de preconceitos para se lidar com os males alheios?

No *Ensaio*, a instituição médico-científica não desempenha nenhum papel relevante. Sem tempo para pesquisas, acumulação de informações, sistematizações, formas de tratamento, o Hospital diante da cegueira branca é só uma potencial vítima, estando tal ponto bastante explícito no figura do oftalmologista como um dos primeiros cegos. Desamparados de qualquer mediação positivista da medicina, o Governo lida com o cegueira branca através de um aparelho jurídico-social, legitimado pela forte suposição de que o mal branco era uma forma de patologia epidêmica.

O governo tateia às cegas na busca de uma forma para lidar com a crise epidêmica que avança sem parar rumo até o último par de olhos. Todas as estruturas pensadas e construídas cuidadosamente transformam-se em labirintos ásperos, da sala de estar a toda a cidade, um passo descuidado pode se concluir em um pescoço quebrado. É a destruição total de um mundo que antes tão bem atendia aos que podiam vê-lo.

Mas o que era esse Mundo da pré-cegueira? Era sobretudo um Mundo sem gente, uma terra de frequência constante para manter o padrão de humano em seus limites, um Mundo feito para não fugir de si mesmo sem visitar outras terras e outros povos, expandir percepções e rotas de movimento. O *Ensaio* parte de um mundo funcional, tecnicamente imediato, um mundo de medos terríveis que estimulam os sujeitos a se fecharem em suas próprias cascas, pensar suas relações a partir de si mesmos. É um mundo de profundas cegueiras. “São palavras certas, já éramos cegos no momento em que cegámos, o medo nos cegou” (SARAMAGO, 2007, p. 131).

As trevas brancas caíram sobre um mundo de desolações invisíveis, de miragens lustradas. Cega-se um homem já cegado, um homem posto em forma de engrenagem. “Um homem não mais se comunica diretamente com seus semelhantes: os órgãos, as funções, participam de uma “montagem” maquina, que coloca em conjunção cadeias semióticas e todo um cruzamento de fluxos materiais e sociais” (GUATARRI, 1987, p. 181).

Os cegos na casa dos loucos

Após o Ministério tomar o mal branco, pelo menos inicialmente, como patologia infecciosa, foi decidido pôr em prática um programa de quarentena aos cegos e aos “suspeitos” de estarem infectados. Uma quarentena “que tanto poderão ser quarenta dias como quarenta semanas, ou quarenta meses, ou quarenta anos, o que é preciso é que não saiam de lá” (SARAMAGO, 2007, p. 46).

Para abrigar os cegos “Temos um manicômio vazio, devoluto, à espera de que se lhe dê destino” (SARAMAGO, 2007, p. 46). Assim como os leprosários da idade média serviram de depósito para os loucos durante os internamentos iniciados no século XVII, os manicômios vazios de Saramago abrem os braços para receber os cegos, como se de tempos em tempos fosse preciso excluir os amaldiçoados com tijolos e ignorância (FOUCAULT, 1978).

No manicômio, os cegos e os potenciais infeccionados foram dispostos em duas alas separadas. Os primeiros cegos ao chegarem ocuparam a mesma camarata, ficando bastante claro como seriam as coisas dali em diante: “aconteça o que acontecer, uma coisa sabemos, ninguém vos virá ajudar, por isso seria conveniente que nos começássemos a organizar já” (SARAMAGO, 2007, p. 52).

O manicômio, além de possuir todo o perímetro cercado, foi guardado por militares armados com a única de ordem de impedir qualquer fuga. Além das alas com as camaratas, o manicômio possuía um anexo higiênico. Não tardaria muito para que mais de duzentas pessoas ocupassem aquelas instalações.

O policiamento levado a cabo pelos militares desempenha um papel bastante marcante na ordem do manicômio. A forma como a vigilância armada se impõe em torno dos cegos explicita uma cisão do Estado com os confinados, tendo como único objetivo estabelecer e assegurar um limite geográfico do confinamento. Não há um movimento interior de controle, tão característico da racionalidade do Estado diante dos civis saudáveis. Os cegos são sujeitos tóxicos, perdidos, impossibilitados de salvação, cujo controle interno nada vale para o Estado, é preciso apenas que se mantenham segregados, nem que para isso seja preciso usar do assassinato. “O medo fez gelar o sangue do soldado, e foi o medo que o fez apontar a arma e disparar uma rajada à queima-roupa” (SARAMAGO, 2007, p. 80).

A violenta repressão encarnada pelos guardas do manicômio se sustenta num liame bastante delicado: ao mesmo tempo que flerta com o extermínio da vida também se encarga de tutelar o direito à vida dos cegos trancafiados, uma vez que a eliminação sumária de corpos infectados seria a forma mais rápida e eficiente de conter uma epidemia à vista de um Estado sem remorsos: “O sargento ainda disse, Isto o melhor era deixá-los morrer à fome, morrendo o bicho acabava-se a peçonha” (SARAMAGO, 2007, p. 89). O fato de a vida dos cegos ser garantida remete à ideia de direito na estruturação política moderna, o direito primitivamente entrelaçado com a legitimidade e autorregulação do Estado: “não ultrapassarás esta linha, não desconsiderarás este direito, não violarás esta liberdade fundamental” (FOUCAULT, 2008, p. 17).

Como funciona um manicômio de cegos?

Pois imaginem agora um homem a quem, além de suas pessoas amadas, roubem-lhe também a casa, os costumes, as roupas, tudo, literalmente tudo o que possui: será um homem vazio, reduzido ao sofrimento e à necessidade, vazio de dignidade e de juízo, porque àqueles que perderam tudo ocorre que se perdem a si mesmos. (LEVI, 1988, p. 25)

Os cegos enclausurados, caídos de joelhos sobre restos de identidades em plena decomposição, precisariam se adequar à arquitetura paranoica do manicômio, à linha de morte

traçada pelos policiais em misto de medo e crueldade, ao temor e ao egoísmo daqueles sob a mesma condição e a um regime de higiene e nutrição que faria surgir como doutrina a simples máxima: “Se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais” (SARAMAGO, 2007, p. 119).

A comida era trazida em caixas, sempre atrasada, sempre insuficiente, sempre básica. O modo como a comida era destinada aos cegos parecia uma forma híbrida de oferenda a uma entidade maligna cujo rosto não se ousava ver e de esmola humanitária a criaturas que não mereciam ser tomadas como humanas. A comida desempenha uma centralidade importante nas relações dos cegos, é a gravidade que atrai os enclausurados para fora de seus limites de homens, fazendo-os oscilar com a animalidade, pois “são deste calibre as razões do estômago, não atendem a nada, mesmo quando é para seu bem” (SARAMAGO, 2007, p. 90-91). É a necessidade da comida que gera as primeiras assimetrias, é em nome da fome que as repartições já nascem desiguais, é pela fome que os cegos se aproximavam da truculência dos policiais.

As duas centenas e meia de cegos enclausurados desenvolvem, como se pode imaginar, uma dinâmica higiênica caracterizada pelo insuportável. As sentinas do manicômio logo chegaram aos limites máximos da capacidade de abrigar os resíduos fisiológicos, de modo que os enclausurados “tornaram os corredores e outros lugares de passagem em retretes que começaram por ser de ocasião e se tornaram de costume” (SARAMAGO, 2007, p. 123).

O manicômio dos cegos distende ao máximo tudo o que se concebia como humanidade ou dignidade humana. Tudo é retirado dos cegos presos, o que os mantém vivos precisa ser criado diariamente, o objetivo dos cegos ali confina com a pálida vontade de se manterem vivos. “Hoje, e aqui, o nosso objetivo é aguentarmos até a primavera. No momento, não pensamos em outra coisa” (LEVI, 1988, p. 102).

Nunca devemos clamar vitória sobre o cão bastardo

“Então a mulher do médico, aterrorizada, viu um dos cegos quadrilheiros tirar do bolso uma pistola e levá-la bruscamente ao ar. [...] Está dito e não há volta atrás, a partir de hoje seremos nós a governar a comida” (p. 140). E desta maneira se levanta um golpe de cegos contra cegos.

Um grupo de cegos de uma das camaratas se arma com paus e pedras encontrados nos arredores do manicômio e, liderados por um cego com uma pistola, resolvem controlar toda a já esparsa comida trazida pelos soldados. Um disparo para o alto demarca a chegada de um horizonte negro de autoritarismos, dali em diante “a comida passa a ser vendida, quem quiser comer, paga” (SARAMAGO, 2007, p. 140).

Os cegos das demais camaratas não se deram ao luxo de hesitar diante do absurdo ali posto pelo cego da pistola, como se aquele levante não merecesse nota de surpreendente. Após

serem informados de como se daria desde então o regime da comida, os cegos da primeira camarata lidaram com a questão de forma bastante pragmática: obedientes, coletariam tudo de valor que possuíam e entregariam aos cegos armados em troca do que lhes era essencial. Durante a operação comercial, os dois representantes da primeira camarata perceberam como os cegos malvados em tão pequena quantidade de tempo haviam se estruturado, uma camarata inteira havia se constituído como uma quadrilha, não só se haviam armado com ferros de cama, paus e pedras, como haviam posto um cego que podia ler e escrever em braile para tomar nota dos pagamentos fornecidos por cada camarata e criaram um sistema de segurança ao usar as camas como barricada na porta da camarata. “Estão organizados, pensou, isto não nasceu de um improviso” (SARAMAGO, 2007, p. 145).

Como se dá um levante armado numa massa de pessoas obrigadas a viverem juntas? Os cegos de toda uma camarata terem descambado para uma formação coletiva autocrática não é, de fato, motivo de perplexidade. Esses movimentos de roubo e distorção das possibilidades de governabilidade são sustentados por frequências individuais egoístas que se sobrepõem em uma ressonância coletiva, um feixe de egoísmos bem amarrados. Essas ressonâncias difusas, de movimentos pacientes, de paixões paranoicas, dão corpo ao que aprendemos a chamar de fascismo.

O fascismo, portanto, não está sob domínio das notas de historiadores. Que o fascismo de Mussolini tenha nascido e sido derrotado no século XX todos sabem, entretanto, uma certa maneira de se apaixonar pelo poder do subjugo nasceu muito antes do fascismo histórico e é, pelo menos, tão antiga quanto o racionalismo grego; e certamente sobrevive à segunda guerra, estando presente na experiência de cada novo dia. É a isso que chamaremos simplesmente de fascismo. Nada mais é do que aquilo que Umberto Eco chamava de Ur-Fascismo – fascismo eterno (ECO, 1998).

Que está escrito na máscara mais interna do fascismo? Qual o seu primeiro nome? É certamente uma questão com resposta contraditória, uma vez que toda forma de fascismo é uma costura oportunista de espectros flutuantes, sequer há ali a sombra de uma filosofia própria. Mas, ao olharmos fundo nos olhos daqueles seduzidos pelo fascismo, perceberemos que o fascismo é desprezo, como nos diz Albert Camus. O fascismo é o desprezo aos sofrimentos alheios, à dignidade, à beleza da diversidade; é por desprezo à vida que o fascismo se entrelaça com opressão, racismo, roubo, mentira, paranoia, hierarquização, segregação, arrogância, cinismo, preconceito, assassinato...

O desprezo tende a adormecer suavemente por trás dos sorrisos de boas maneiras, de forma que as turbulências sociais podem trincar as máscaras para o desprezo poder escorrer livremente pelas fissuras. É na lama cozinhada com frustração que o fascismo começa a emergir. “O que explica por que uma das características dos fascismos históricos tem sido o apelo às classes médias frustradas, desvalorizadas por alguma crise econômica ou humilhação política” (ECO, 1998, p. 23).

No *Ensaio*, Saramago elimina na forma de uma cegueira branca tudo o que um homem ocidental branco em seu pedestal gastaria, sem titubear, toda a vida para construir: Estado, dinheiro, propriedade, tecnologia, segurança, imprensa, artes, ciências – tudo é dissolvido em trevas brancas. Amontoados em um manicômio, encerrados em um perímetro guardado pelo assassinato policial, escassos de comida, impedidos de higiene e negados de atenção médica – indubitavelmente, os cegos estão mergulhados em um caldeirão fervente de frustrações. E por desprezo em compartilhar daquela miséria igualada, por desprezo e indisposição em iniciar novas maneiras de se relacionar uns com os outros e com o próprio Mundo foi que alguns cegos se organizaram em uma quadrilha com intuito de resguardar os últimos estilhaços de uma vida anterior que fora destruída pela cegueira.

O mal branco, ao tomar a visão e os próprios estratos de sujeição das pessoas, acaba por colocar os cegos diante de um enorme vazio de si próprios. Um vazio luminoso e branco que exige novas formas de se relacionar com a vida, novas formas de se guiar a existência, e é por desprezo ao medo, que sentem diante deste vazio, que os cegos quadrilheiros preferem garimpar os vestígios e cinzas das vidas anteriores e juntá-los com o lodo pegajoso do fascismo.

É por essa tentativa desesperada e perversa de se agarrar aos rastros daquilo que conheciam como homem que os cegos fascistas tentam ressuscitar o conceito de dinheiro e, por mais que lhes seja totalmente inútil uma moeda ou um rubi, exigem os bens de “valor” dos demais cegos em troca de comida; da mesma forma ressuscitam a burocracia fiscal na forma do cego que podia ler em braile.

A constituição de força armada é um ponto extremamente importante na biografia fascista dos cegos do manicômio desativado. A posse de um meio de infligir violência, seja pelos punhos unidos do grupo, por paus, pedras, ferros ou uma pistola, acopla cada fascista em um maquinário delirante de dominação, de luta contra os “outros”. Se o cego da pistola tivesse tomado outro comportamento e sozinho houvesse utilizado sua arma de fogo para tentar controlar os demais cegos, certamente a situação descambaria para um outro quadro autoritário que se distanciaria do fascismo. Mas ao seduzir os companheiros da camarata e montar uma milícia armada, o cego da pistola coloca para funcionar uma unidade de formação policial, um grupo de coerção sintonizado cujos membros não agem por medo ou por dever, mas por paixão inflamada à opressão e à segregação. Os cegos quadrilheiros não precisaram de camisas negras para agir como uma máquina alinhada de morte.

Se existe um deus, ele terá que implorar pelo meu perdão

Cercados exteriormente como estavam, os cegos do manicômio obviamente não possuíam maneiras de obter mais bem valiosos além dos que haviam trazido consigo e cuja maior parte já se encontrava em posse dos cegos malvados. De forma, que “Passada uma semana, os cegos malvados mandaram recado de que queriam mulheres. Assim, simplesmente, Tragam-nos mulheres” (SARAMAGO, 2007, p. 165).

A arrogância, a perversão, a animosidade dos cegos malvados ao exigirem mulheres como pagamento pela comida evidentemente indignou a todos. Que era de opinião comum que a exigência dos quadrilheiros constituía uma enorme indignidade, isso era certo; entretanto, como liame à moral da carne estava a necessidade imprescritível de se alimentar, de forma que, passado o tempo reservado a uma justa indignação, a questão foi revista em termos mais práticos e moralmente mais flexíveis: “Estamos todos em risco de morrer à fome, vocês e nós” (SARAMAGO, 2007, p. 166). Agarrados a totens comportamentais muitos cegos da primeira camarata impuseram em vão o debate, mas cada vez ficou mais perceptível que o clima da austeridade moral “não passava de umas quantas opiniões avulsas, nada mais que opiniões, pertencente a outro mundo, não a este” (SARAMAGO, 2007, p. 168).

Por fim, a primeira camarata, como as demais que possuíam mulheres, chegou à conclusão de que a única solução residia em as mulheres se submeterem aos cegos malvados. No dia seguinte, três cegos fascistas levaram alguns pães duros e carne bafienta e convocaram as mulheres. “Quando acabarem vão ter conosco, e acrescentou, Isto é se quiserem comer amanhã e dar de mamar aos vossos homens. Diziam estas palavras em todas as camaratas, mas continuavam a divertir-se tanto com a chalaça como no dia em que a tinham inventado” (SARAMAGO, 2007, p. 173). Ao que tudo parece, as piadas tardam a evaporar dos lábios quando ditas e celebradas com uma crueldade imbecil.

A quadrilha de cegos estava a arrastar consigo as linhas mais profundas da miséria de espírito, um sadismo já celebrado enquanto “Torciam-se de riso, davam patadas, batiam com os grossos paus no chão” (SARAMAGO, 2007, p. 173). Há um concreta encarnação daquilo que Spinoza denunciava como uma das piores práticas existentes: o riso de sátira do homem. Ali estava o bufão: aquele que ri do homem, que o vê como uma superfície pobre de profundidade. O mal, pode-se dizer inspirado em Hannah Arendt, desabrocha sua face real nas pequenas perversidades feitas no cotidiano, nos sadismos esfumaçados e tão banais de cada dia, pois o mal real é feito de pequenas burocracias e pequenos gestos que vão tornando o homem algo frívolo, um tecido supérfluo que se pode despedaçar sem remorsos, sem dores no coração, que se pode despedaçar até mesmo com um riso nos lábios.

“O Ur-Fascista transfere sua vontade de poder para questões sexuais” (ECO, 1998, p. 24). Há sempre um circuito mal resolvido entre sexualidade e violência numa formação fascista. É pela paixão ao agrupamento totalizante na esteira da coerção, pela hierarquização e desprezo pela diferenciação que o fascismo está sempre em vias com o machismo e a misoginia, condenando qualquer comportamento sexual estigmatizado como desviante em relação a uma conduta de macho branco heterossexual dominador.

“Durante horas haviam passado de homem em homem, de humilhação em humilhação, de ofensa em ofensa, tudo quanto é possível fazer a uma mulher deixando-a ainda viva” (SARAMAGO, 2007, p. 178). Por toda a noite as sete mulheres foram violentadas com

brutalidade pelos vinte cegos fascistas: uma atmosfera de pesadelo eterno. “As criaturas de fora olhavam de um porco para um homem, de um homem para um porco e de um porco para um homem outra vez; mas já se tornara impossível distinguir quem era homem, quem era porco” (ORWELL, 1994, p. 46).

A monstruosidade à qual as mulheres haviam sido submetidas só poderia ser chamada de inominável. “Mas faltam palavras para a dor. Deveria haver gritos, rachaduras, fissuras...” (WOOLF, 1986, p. 196). “Então pela primeira vez nos demos conta de que nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa, a destruição de um homem” (LEVI, p. 124).

Isto é um homem?

Primo Levi ao testemunhar seus dias em Auschwitz faz emergir uma questão perturbadora: que é um homem? Em outras palavras, podemos chamar de homem um ser que perde sua “humanidade”? Levi não aponta seu questionamento apenas na direção do policial nazi – àquela monstruosidade insensível, mecânica e assassina de suástica no uniforme; mas também aos prisioneiros – àquelas criaturas lançadas para além do limite humano do sofrimento, cuja esperança morria pouco a pouco no frio, na fome e na dor.

A ideia de humanidade é um pulso delirante combatido pela impetuosa epidemia de Saramago. O mal branco se investe como uma apoptose de uma humanidade universal – que em si não passa de uma hidra trocando de cabeças ou uma serpente trocando de pele, incorporando novas escamas de lei, moral e paranoias. Talvez a ideia de humanidade, tão cuidadosamente montada pelas mãos brancas do ocidente, já venha se decompondo desde o primeiro dia. Talvez haja alternativas mais humanas para se ser humano. Talvez as definições sejam mesmo limitações, como acusou Oscar Wilde, e as centralidades, erros, como pontuou Goethe. Talvez sempre tenhamos gastado tanto tempo martelando o homem em uma moldura que nunca tenhamos dado atenção devida às partes que sempre ficaram de fora – chifres, carapaças e tentáculos.

Outrora eu pensava que ser humano era o mais alto objetivo que um homem podia ter, mas vejo agora que isso se destinava a destruir-me. Hoje sinto orgulho em dizer que sou inumano, que não pertencço a homens e governos, que nada tenho a ver com crenças e princípios. Nada tenho a ver com a maquinaria rangente da humanidade – eu pertencço à terra! (MILLER, 2008, p. 234)

A humanidade renovada dos recifes borbulhantes não demora muito para ser uma sombria paisagem urbana, como se estivesse sempre se preparando para animar alguma tela de Meidner. O fascinante do *Ensaio* está em estancar essa humanidade de fungos rebrotados por uma força epidêmica indomável, como uma penicilina terrível. Como se poderá chamar de humano quem tenha sofrido a destruição mais perversa de sua humanidade? Como chamar de humano quem perdeu qualquer ponto de referência no mundo e que se tenha submetido às piores coisas

possíveis para simplesmente sobreviver? São humanos aqueles cegos que foram trancafiados no manicômio? Não, mas não que se tenham convertido em alguma besta, só que aquilo se aprendeu a se definir como humano já não serve.

Os cegos de Saramago se tornaram uma humanidade em aberto, uma não-humanidade, um forma sem fronteiras desenhadas, uma existência não padronizada em devir coletivo. A eles não serão feitas consecutivas regenerações de carne sob o mesmo esqueleto ruído, pois “as estirpes condenadas a cem anos de solidão não tinham uma segunda chance sobre a terra” (MÁRQUEZ, 2011, p. 447).

Quando destruir com as próprias mãos?

“O líder, que sabe muito bem que seu poder não foi obtido por delegação, mas conquistado pela força, sabe também que sua força se baseia na debilidade das massas” (ECO, 1998, p. 24). A formação da unidade autoritária armada em torno da figura do cego da pistola lançou sobre o manicômio um regime de inumanidades; a fome, as humilhações e os estupros verticalizaram ao máximo o fascismo em sua face sádica.

O líder dos cegos fascistas personifica a insensibilidade em sua maior profundidade. Havia um Rei (um rei mau) que teve o mais cruel dos sonhos. Diametralmente oposto a este cego da pistola, a mulher do médico concentra todas as sensibilidades – sensibilidades do mundo dos cegos e dos não-cegos – e carrega a mais pesada das responsabilidades: “A responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam” (p. 241). A capacidade de ver da mulher do médico a torna testemunha dos piores demônios que caminham naquela terra de cegos, “sou simplesmente a que nasceu para ver o horror, vocês sentem-no, e sinto-o e vejo-o” (p. 262).

Quanto sofrimento uma pessoa tem de passar para ultrapassar a si mesma e reagir com todas as forças? “Sim e quantos ouvidos um homem deve ter/Pra poder conseguir ouvir as pessoas chorarem?/Sim e quantas mortes serão necessárias até ele saber/Que pessoas demais morreram?/A resposta, meu amigo, está soprando no vento” (DYLAM, 2009).

Foi por responsabilidade de chumbo e recusa de uma cumplicidade silenciosa que a mulher do médico, ao quarto dia, quando os cegos malvados foram convocar as mulheres da segunda camarata, tomou uma tesoura e se juntou às outras quinze mulheres rumo à sede dos quadrilheiros. Cuidadosamente se pôs atrás do cego da pistola e violentamente baixou o braço com a lâmina. “A tesoura enterrou-se com toda a força na garganta do cego, girando sobre si mesma lutou contra as cartilagens e os tecidos membranosos, depois furiosamente continuou até ser detida pelas vértebras cervicais” (SARAMAGO, 2007, p. 185).

A cena avança numa profusão de sangue, gritos, desespero, disparos, corpos em choque; passa pelo cego da contabilidade tomando a pistola do morto e sua coroa ensanguentada, rei morto rei posto, e termina às lágrimas da mulher do médico já em sua camarata. “E quando é

que é necessário matar, perguntou-se a si mesma enquanto ia andando na direção do átrio, e a si mesma respondeu, Quando já está morto o que ainda é vivo” (SARAMAGO, 2007, p. 189).

Nos dias que se seguem ao assassinato do cego da pistola, nenhuma migalha de pão foi trazida pelos soldados e os cegos quadrilheiros barraram com oito camas a porta da sede. Nessa atmosfera de ressaca, de últimos vapores de resistência, foi a mulher do médico quem continuou a soprar a brasa pálida da esperança: “parecia impossível como esta mulher conseguia dar fé de tudo quanto se passava” (p. 196).

Como a comida não chegava, os cegos decidiram fazer uma investida de assalto à sede dos cegos malvados. Dezessete cegos, armados com ferros de cama, bem tentaram resistir, mas disparos efetuados pelo cego contabilista os alvejaram e os desbarataram. Entre mortos e feridos, entre amarguras e desesperos, uma figura sorrateira entrou na segunda camarata e remexeu nos pertences que trouxera até achar um pequeno isqueiro. Com o objeto na mão, a cega caminhou decidida pelo corredor até à sede dos malvados, chegou próximo à entrada barrada pelas camas e cuidadosamente começou a puxar para fora os cobertores, ajustou a chama do isqueiro em “um pequeno punhal de lume, vibrante como a ponta duma tesoura” (SARAMAGO, 2007, p. 206), e então atçou o fogo. O fogo lambeu os tecidos, cresceu e transformou-se em uma cortina ardente engolindo o corpo da própria cega do isqueiro, que seria silenciada antes dos algozes sentenciados. Tanto a mulher do médico quanto a cega do isqueiro inverteram a maré de opressão ao utilizar a violência, o assassinato, como forma de resistência. O cego da pistola e seus cúmplices disciplinados já estavam mortos por dentro? Era necessário cortar as linhas daquelas marionetes de terror?

Henry Miller (2006, p. 17) levanta uma questão extremamente perturbadora em seu *Pesadelo Refrigerado*: tomamos como legítimo certas defesas – do país, das instituições, etc., “mas existem coisas que não deviam ser defendidas, deviam ser deixadas para morrer; existem coisas que devíamos destruir voluntariamente, com as próprias mãos” (MILLER, 2006, p. 17). Desde sempre aprendemos o que defender, mas por que não se ensina o que devemos exterminar? Quando se deve destruir alguma coisa com as próprias mãos? Será que há mesmo vilarejos sobre a terra cujo total arrasamento faria do mundo um lugar melhor, como nos conta Lars von Trier em *Dogville* (2003)?

Quando a vida se quebra nas ondas

Grandes brutalidades banais são tornadas cruas entre os alegóricos espelhos de um *Ensaio sobre a cegueira*. O amargo dos dias de espera cansada, a impotência que implode os alicerces internos, a supressão de quem se é – são planícies desoladas que passam a se estender infinitamente dentro das personagens de Saramago.

O *Ensaio* nos fala de reis maus que construíram castelos em estepes assassinadas. Fala de maldições luminosas, de delírios de pólvora e de canções vermelhas, de masmorras malditas e maquinários de morte, de segundas peles e de pele nenhuma. Fala de histórias terríveis que não

morrem aos pés da fogueira. Todavia, entre os reinos em decomposição, soldados de armaduras enferrujadas e silêncios covardes, o *Ensaio* também nos fala de nômades e errantes. Fala de gente cuja fronteira vai além da pele e cujas almas vazam pelos poros. Subterrânea aos pântanos e aos campos de gelo, às estepes e aos desertos – subterrânea a toda terra posta para morrer: há vida espreitando para germinar. Mesmo onde as heras venenosas estrangulam os tijolos: há flores que se desprendem para habitar o vento.

Na história de uma noite atormentada pelo uivo de um lobo faminto também se ouve o desabrochar de discretas belezas noturnas. Olhe a noite, veja a escuridão, repare nas sombras. Entre os fantoches de carne, também se lê sobre os vivos – uma humanidade impura feita de toda uma gente agarrada à carruagem da tempestade no voo do crepúsculo. É bem verdade que a maldade tende aos grandes espetáculos e aos estrondosos aplausos, porém, quando se repara, é possível ver a bondade em pequenas gotas, como se ela só ousasse surgir no orvalho nos tempos de cegueira universal. José Saramago nos oferece, entre tantas misérias densas, um ensaio sobre bondades leves, resistências corajosas, fraternidades espontâneas. Repare, entre os labirintos sombrios da caverna há um *Ensaio* sobre a ética e sobre a vida.

Junto aos cegos da primeira camarata, nos quais se concentram as descrições do romance, podemos acompanhar um processo duro de descobrimento de si, dos outros, do mundo. O médico, a esposa do médico, a rapariga de óculos escuros, o velho da venda preta, o primeiro cego, a esposa do primeiro cego, o menino estrábico – um microcosmo humano em uma terra de cegos, formigueiro num aquário. “Através de choques intermitentes, rápidos como os saltos de um tigre, a vida emerge do mar, tecendo a sua crista escura” (WOOLF, 1981, p. 36).

Todo o *Ensaio* está habitado, entre os interstícios das alegorias, por outras formas de estabelecer conexão com a Vida, por pequenos atos de superação das servidões em direção ao conhecimento da natureza, num sentido spinozista. É nesses flashes de relâmpago que se vê a vida em movimento desnudado, a liberdade como prática dos próprios corpos – não concedida ou surrupiada, simplesmente vivida. O cego de Saramago precisa colocar seu corpo e espírito em um constante campo de batalha, precisa travar lutas com todas as forças, internas e externas, para passar a pensar em liberdade. Essa alma cega que se aventura em planícies de desolação passa a se desdobrar em multiplicidades. É preciso ser um outro, deixar fluir um novo de si mesmo, voar, correr, rastejar. A melodia do deserto se faz por desarranjos.

O *Ensaio* narra uma gente que precisa compor a si própria por um mosaico de forças, que vai buscar liberdade nos impactos de si consigo mesmo. Foucault (1990) nos diz exatamente isso quando fala de ética ao recuperar o encontro agonístico dos gregos antigos: o encontro combatente de forças ativas e reacionárias de si para consigo na composição de uma estética da existência. A produção de uma vida bela requer o pensamento em suas velocidades de tempestade.

As pequenas produções de uma vida outra despontadas pelo *Ensaio* dão-lhe uma beleza profunda. Para o cego de Saramago há uma urgência sempre presente: é preciso, de alguma forma, acreditar num futuro. Uma das mais fascinantes cenas desse romance de Saramago é justamente aquela que precede a mais desumana delas. Na noite anterior ao dia em que as mulheres da primeira camarata se entregariam aos cegos malvados há a liberação de uma linha de vida totalmente nova: a prática sexual como liberdade dos corpos. Numa profusão de corpos, mulheres e homens se entregam ao prazer sensível das misturas de corpos – não aos encontros casuais das afecções acidentais, mas o encontro afirmado em uma profunda conduta para exercitar o afeto da liberdade no calor das peles. “O meu corpo vive uma vida que é só dele” (WOOLF, 1981, p. 35).

O surgimento de novas linhas de conhecimento e de potências de viver irrompe com frequência mais intensa e numerosa no romance depois que um pequeno grupo de cegos da primeira camarata deixa para trás as cinzas do manicômio desativado. Aquele grupo incomum passa a vagar como uma matilha de lobos, mesmo ninguém ali sendo lobo. Acompanhamos um grupo que não apenas sintonizou novas misturas dos próprios corpos agenciando um devir na ativação de afetos, mas também um grupo que passa a conhecer as misturas com outras forças que vêm de fora, com as intensidades de uma natureza vasta e profunda.

Essa linha extraordinariamente poderosa de conhecimento da natureza – que é o legítimo estabelecimento de uma ética spinozista, é ilustrado com toda beleza nas páginas do *Ensaio* que retratam o banho das mulheres na tempestade. Durante a madrugada tempestuosa a mulher do médico simplesmente desperta, “a chuva estava a dizer-lhe Levanta-te” (p. 265). Lançou-se na chuva, encharcou-se da cabeça aos pés, decidiu captar a água dos céus com todas as vasilhas que encontrasse na cozinha, e “pôs-se a lavar as roupas ao mesmo tempo que a si própria” (p. 265). A mulher encharcada então percebe que a rapariga de olhos escuros e a mulher do primeiro cego apareceram na porta da varanda: “que pressentimentos, que intuições, que vozes interiores as teriam despertado não se sabe” (SARAMAGO, 2007, p. 266); a mulher do médico pede ajuda e manda que as outras duas tirem as roupas e entrem na chuva para acompanhá-la.

Talvez no prédio em frente, por detrás daquelas janelas fechadas, alguns cegos (...) viam cair a chuva do céu. Não podem imaginar que estão além três mulheres nuas como vieram ao mundo, parecem loucas, devem de estar loucas, pessoas em seu perfeito juízo não se vão pôr a lavar numa varanda expostas aos reparos da vizinhança, menos ainda naquela figura, que importa que todos estejamos cegos, são coisas que não se devem fazer, meu Deus, como vai escorrendo a chuva por elas abaixo, como desce entre os cheios, como se demora e perde na escuridão da púbis, como enfim alaga e rodeia as coxas, talvez tenhamos pensado mal delas injustamente, talvez não sejamos é capazes de ver o que de mais belo e glorioso aconteceu alguma vez na história da cidade. (SARAMAGO, 2007, p. 266)

Uma cena entre os véus mais finos da natureza: “três graças nuas sob a chuva que cai” (SARAMAGO, 2007, p. 267), três mulheres transformando a tempestade em afeto. Bergson dizia que o vivente era aquele que transformava os obstáculos em meio – certamente as três mulheres encharcadas transformaram as carícias e flagelos da chuva em um meio para percorrermos com intensidade seus próprios corpos, para se misturarem umas às outras e à natureza num intenso evento da Vida, desabrochado numa varanda qualquer, durante as tormentas do céu.

Uma cena bela de afetos surgindo e percorrendo a maquinaria dos corpos como fluxo de calor: “ensaboam o cabelo e as costas umas às outras, e riem como só riam as meninas que brincavam à cobra-cega no jardim” (SARAMAGO, 2007, p. 268). A pele superaquecida e a chuva fria combinam-se num ritual de infiltração aos subsolos do Ser enquanto se borrifam as cores e matizes de uma existência como obra de arte. É desta forma que se vive corajosamente ao “tornar o presente mais suportável” (GOETHE, 1999, p. 13)

É surpreendente como o romance desnuda uma natureza a ser experimentada como um campo semeado de intensidade, de corpos em misturas com corpos, de forças subjugando forças – um imenso maquinário cujas engrenagens são postas a ranger por uma corrente viva que não se sabe muito bem de onde vem, mas que persiste, que avança, só se sabe que deseja viver. Os cegos precisam tomar parte dessa força indomável e torná-la ação de seus corpos. É preciso produzir uma vida que deseja viver.

A terra não adormece quando os ventos chegam com os dentes afiados, quando o mar se lança em rebentos de fúria suicida ou céu cai em torrentes negras. A terra bombeia magma pelos corações vulcânicos e traz do fundo da garganta terremotos ensurdecedores porque sabe que o indomável se combate com o indomável. Por mais impiedosas e belas que sejam as forças que vêm de fora, aquele que vive sempre traz de dentro de si algo tão terrível quanto.

O *Ensaio* nos conta de uma gente esfarrapada que descobriu que dentre as forças que vêm de dentro a mais impiedosa é o desejo – o nômade indomável da alma que abre caminho aos gritos. A cegueira destruiria a humanidade se uma força maior não surgisse para combatê-la. Essa força monstruosa não só é buscada nos outros e na natureza, mas dentro de si próprio. Os cegos estão a compor seu “eu de granito” (NIETZSCHE, 2001). É preciso buscar forças terríveis quando se vive uma natureza impiedosa, é preciso sempre fazer de seu corpo um maquinário sintonizado de resistência. “Na vida real é sempre a bigorna que quebra o martelo” (ORWELL, 1946 – tradução livre).

O conhecimento de si, dos outros e do mundo não são evidentemente a mesma coisa, entretanto, são viveres ressonantes que não cessam de habitar uns e outros, são modos singulares de um mesmo processo de Ser. Os cegos da primeira camarata passam a se cultivar cada vez mais como homens da natureza, desenvolvendo o que Nietzsche chamava de paixão – ou o que

Spinoza chamava de afeto “enquanto ideia clara e distinta”; de qualquer forma trata-se de uma potência de existência sobreposta e hibridamente composta de partículas de contribuições no descobrimento partilhado de um outro modo de viver, de se tornar o que se é. “Que alguém se torne o que é pressupõe que não suspeite sequer remotamente o que é” (NIETZSCHE, 2004, p. 48).

Essa convivência é perpassada de renúncias e sacrifícios, não por via de escassez ou purificação, mas por incompatibilidade de forças, tudo o que não se funde ao viver do grupo apaixonado passa a pouco a pouco a abandoná-los. Os corpos de afetos ativos e apaixonados pela vida tornam este desejo tão potente que por ele se sacrificam outros instintos. Os sacrifícios pessoais e coletivos se moldam como o ligamento entre toda a gente do grupo. O que estabelece conexão entre o grupo não é o ente sendo sacrificado pelo coletivo, mas o ente que se sacrifica em coletivo. Trata-se de uma inversão muito profunda na forma de estabelecer relações: a corajosa afirmação de si pela desindividualização.

A grande problematização do *Ensaio* nunca foi remendar os cacos de uma humanidade estilhaçada, de repensar confortavelmente questões com os pés em anteparos firmes – o que o *Ensaio* problematiza é o tráfego corajoso por outras linhas de pensamento que façam o conceito de humanidade vazar pelas bordas. “Disseste que há grupos organizados de cegos, observou o médico, isso significa que estão a ser inventadas maneiras novas de viver” (p. 245).

Há uma verdadeira jornada, múltipla e singular, companhias e solidões de um formigueiro densamente habitado. Estes tempos de cegueira universal parecem exigir dos que vivem a arte de uma nova exploração: não aquela que oscila entre desejo e tédio, e sim aquela que se dá “quando ele, o explorador, é ao mesmo tempo o país obscuro a explorar e onde todo o seu equipamento de nada lhe servirá. Explorar? Não apenas explorar: criar” (PROUST, 2006, p. 72).

É preciso viver os dias. Os dias vêm e vão, uns como casca de chumbo, outros como pele de estanho. Outros ainda são o aço de martelos e espadas, ferro que esmaga armaduras cobreadas. Os dias se confundem, se fundem na liquidez do mercúrio. De alguma forma os dias são de metal – uns são correntes, outros são armas.

O *Ensaio* é a jornada de outros dias pelo mesmo mundo. “Agora, as paixões que antes descansavam junto às algas escuras vêm à superfície, alarmando-nos com o barulho provocado pelo rebentar das suas ondas” (WOOLF, 1981, p. 80).

Referências

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOB DYLAN. **Blowin' in the Wind**. Álbum: Freewheelin' Bob Dylan, 2009.

CAMUS, Albert. **A peste**. 23ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

CAMUS, Albert. **O Homem Revoltado**. Rio de Janeiro, Record, 1999.

DOGVILLE. França, 2003. 177 min. Direção: Lars Von Triers. Distribuição: Lions Gate Entertainment / California Films.

ECO, Umberto. **Cinco Escritos Morais**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade II: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro. Graal, 1990.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GUATTARI, Félix. **Revolução Molecular**. São Paulo, Brasiliense, 1987

GOETHE, Johan Wolfgang von. **Os sofrimentos do jovem Werther**. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAFKA, Franz. **O processo**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de solidão**. São Paulo: Nepomuceno, 2011.

MILLER, Henry. **Pesadelo Refrigerado**. São Paulo: Francis, 2006.

MILLER, Henry. **Trópico de Câncer**. São Paulo: José Olympio Editora, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

----- **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

----- **Aurora**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

----- **Ecce Homo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ORWELL, George. **A revolução dos bichos**. São Paulo: Globo, 1994.

ORWELL, George. **Politics and the English Language**, 1946.. Disponível em: <http://www.resort.com/~prime8/Orwell/patee.html>. Acesso em 20/10/2019

PLATÃO. **A República**. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

PROUST, Marcel. **Em Busca do Tempo Perdido: No Caminho de Swann**. 15ª edição. São Paulo: Globo, 2006.

SARAMAGO, José. **Discurso da solene investidura como Doutor Honoris Causa na Universidade de Salamanca**. Madrid, 2007

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007.

WOOLF, Virginia. **As ondas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

A NARRATIVA AUTORREFLEXIVA DE JOSÉ SARAMAGO EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*: ABRINDO AS PORTAS DO TEAR LITERÁRIO

SELF-REFLECTIVE NARRATIVE BY JOSÉ SARAMAGO IN *BLINDNESS*: OPENING THE DOORS OF THE LITERARY TEAR

Jeymeson de Paula Veloso^{1*}

RESUMO

O presente trabalho objetiva realizar uma leitura do romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago, abordando o processo de autorreflexividade que permeia toda a obra e que compõe a lista das características atribuídas aos romances pós-modernos. A narrativa autorreflexiva questiona a função da escrita e o fazer literário revisando o conforto do pacto ficcional estabelecido entre o leitor e a obra de ficção. Apesar de não ser um artifício novo na literatura, no *Ensaio sobre a Cegueira* temos um processo deliberado de construção que desencadeará no surgimento do autor-narrador, que não assume posição narrativa definitiva, o que dificulta a leitura da obra por um viés tradicional de focalização da narrativa. Para realizarmos a pesquisa utilizamos os estudos teóricos de Lyotard (2011), Hall (2005), dentre outros, para discutir a pós-modernidade como um novo momento sócio-político-cultural. Posteriormente, estreitamos o debate nos apoiando nos trabalhos de Hutcheon (1991) e Arnaut (2002), apresentados em diálogo com Cerdeira da Silva (1989) e Booth (1980) para a elaboração do conceito de autor-narrador e de narrador flutuante. Verifica-se que essas características, embora abordadas separadamente, concorrem para a fragmentação da narrativa e para sua leitura como uma obra pós-modernista.

Palavras-chave: Narrativa autorreflexiva. Autor-narrador. *Ensaio sobre a Cegueira*. José Saramago.

ABSTRACT

The present work aims to read José Saramago's novel *Ensaio sobre a cegueira* (1995), addressing the process of self-reflexivity that permeates the entire work and which composes the list of characteristics attributed to postmodern novels. The self-reflective narrative questions the function of writing and literary doing, challenging the comfort of the fictional pact established between the reader and the work of fiction. Although it is not a new artifice in literature, in the *Ensaio sobre a Cegueira* we have a deliberate process of construction that will trigger the appearance of the author-narrator, who does not assume a definitive narrative position, which makes it difficult to read the work through a traditional focus of narrative. To carry out the research, we used the theoretical studies of Lyotard (2011), Hall (2005), among others, to discuss postmodernity as a new socio-political-cultural moment. Subsequently, we narrowed the debate supported by the works of Hutcheon (1991) and Arnaut (2002), presented in dialogue with Cerdeira da Silva (1989) and Booth (1980) for the elaboration of the concept of author-narrator and floating narrator. It appears that these characteristics, although addressed separately, contribute to the fragmentation of the narrative and to its reading as a postmodernist work.

Keywords: Self-reflective narrative. Author-narrator. *Blindness*. José Saramago.

1 * JEYMESON DE PAULA VELOSO é doutorando em Letras pela Universidade Federal do Piauí. Sua área de investigação contempla a Literatura Contemporânea com ênfase em temas como literatura e outras artes; José Saramago; pós-modernidade. É professor efetivo do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA).



A autorreflexividade é um recurso que surge com o nascimento do próprio gênero romanesco, sendo possível vislumbrá-la já em *Don Quijote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, em 1605. Hoje, no entanto, pela frequência com que é usada, ela compõe a lista das características atribuídas aos romances pós-modernos, conforme podemos observar no romance *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago. A narrativa autorreflexiva seria aquela que questiona a função da escrita, questiona o fazer literário colocando abaixo o conforto do pacto ficcional² estabelecido entre o leitor e a obra de ficção. Segundo Ana Paula Arnaut (2002), apesar de não ser um novo artifício na literatura, a presença da autoconsciência narrativa nas obras que antecederam as pós-modernistas, não ia muito além de um mero ornamento em romances cômicos, reduzindo-se a um capítulo inicial ou ao prefácio da obra. O professor Carlos Ceia aponta no *E - Dicionário de Termos Literários*, que a narrativa autorreflexiva se divide em:

metanarrativa, quando o texto de ficção se ocupa dos problemas técnicos e estruturais da narrativa (originalidade, criação literária, escrita literária, função do narrador, do autor, do leitor, organização das ações, fundação do estilo e da linguagem, problemas de retórica, psicologia e sociologia das personagens, etc.); *meta-ideológica*, quando o texto de ficção se ocupa da discussão de ideias paraliterárias, normalmente vindas dos campos da filosofia, da ética, da religião ou da política. Neste último caso, o texto de ficção é muitas vezes um ensaio de ideias que usa uma história ficcional como ilustração e não como matéria fundamental do literário, ou seja, ilustra-se uma ideia forte com um episódio romanesco, numa espécie de alegoria filosófica, cuja demonstração é necessária para credibilizar o pensamento e cuja ficcionalização é suficiente para nos convencer de que qualquer fragilidade nos argumentos deve ser atenuada pela natureza não científica do texto. (CEIA, *E-Dicionário de Termos Literários*, grifos do autor).

Segundo a classificação de Ceia, a obra *ESC*³ poderia ser apresentada, primordialmente, como metaficcional, conforme podemos observar no fragmento seguinte, quando Saramago insere um personagem escritor no enredo. Ele passa a responder a perguntas dos outros cegos e a fazer conjecturas a respeito do ato de escrever e a respeito da linguagem:

[...] O senhor é escritor, tem, como disse há pouco, obrigação de conhecer as palavras, portanto sabe que os adjetivos não nos servem de nada, se uma pessoa mata outra, por exemplo, seria melhor enunciá-lo assim, simplesmente, e confiar que o horror do acto, só por si, fosse tão chocante que nos dispensasse de dizer que foi horrível, Quer dizer que temos palavras a mais, Quero dizer que temos sentimentos a menos, Ou temo-los, mas deixámos de usar as palavras que os expressam, E portanto perdemo-los, Gostaria que me falassem de como viveram na quarentena, Porquê, Sou escritor, Era preciso ter lá estado, Um escritor é como outra pessoa qualquer, não pode saber tudo nem pode viver tudo, tem de perguntar e imaginar. (SARAMAGO, 2008, p. 277).

2 O leitor tem consciência do *status* ficcional da obra, no entanto é convidado a esquecê-lo para assumir a ficção como se fosse real. O que o pós-modernismo faz é mostrar a todo o momento que a obra é ficção, não permitindo o conforto do pacto ficcional.

3 Usaremos a sigla ESC para nos referirmos ao romance *Ensaio Sobre a Cegueira*.

Na passagem acima, podemos observar a discussão sobre o papel do escritor e como ele é elevado a uma potestade de sabedoria. No trecho final da citação, há uma tentativa de desmistificar a ideia de um escritor superpoderoso, preso numa torre de marfim e detentor de um conhecimento acima das demais pessoas. Ao se colocar no mesmo patamar das outras pessoas, afirmando que seu trabalho resulta, principalmente, da sua capacidade de perguntar e imaginar, o personagem escritor chama a atenção do leitor para o caráter ficcional da obra, despertando o leitor imerso no pacto ficcional.

Seguindo com o conceito de Ceia, *ESC* também poderia ser classificado como uma narrativa meta-ideológica, pois aborda, de maneira explícita, temas filosóficos, éticos, religiosos e políticos, fruto da sua identidade ensaística, conforme podemos observar na seguinte passagem, em que as personagens “mulher do médico” e “rapariga dos óculos escuros” discutem questões morais:

A mulher do médico disse, Todos temos os nossos momentos de fraqueza, ainda o que nos vale é sermos capazes de chorar, o choro muitas vezes é uma salvação, há ocasiões em que morreríamos se não chorássemos, Não temos salvação, repetiu a rapariga dos óculos escuros, Quem sabe, esta cegueira não é igual às outras, assim como veio, assim poderá desaparecer, Já viria tarde para os que morreram, Todos temos de morrer, Mas não teríamos de ser mortos, e eu matei uma pessoa, Não se acuse, foram as circunstancias, aqui todos somos culpados e inocentes, muito pior fizeram os soldados que nos estão a guardar, e até esses poderão alegar a maior de todas as desculpas, o medo, Que mais dava que o pobre homem me apalpasse, agora ele estaria vivo e eu não teria no corpo nem mais nem menos do que tenho, Não pense mais nisso, descanse, tente dormir. (SARAMAGO, 2008, p. 101).

A narrativa autorreflexiva de José Saramago

Ao observarmos os fragmentos citados anteriormente, percebemos que as duas modalidades de autorreflexividade apresentadas por Ceia não são mutuamente excludentes, elas podem co-existir na mesma obra, de tal maneira que preferimos designar o romance *ESC* de autorreflexivo. Arnaut sintetiza as características da narrativa autorreflexiva com as seguintes palavras:

Nestas estruturas incluir-se-iam quer os mais diretos e ostensivos comentários do narrador sobre o processo de construção da narrativa, quer intromissões ou manipulações de índole mais sub-reptícia mas que, de qualquer modo, e na medida em que também elas interrompem a linearidade do fluxo narrativo, chamam a atenção para o facto de que, efectivamente, se trata de uma ficção. (ARNAUT, 2002, p. 240).

Saramago utiliza de maneira recorrente esses recursos autorreflexivos, convidando o leitor a observar a obra de arte literária como uma construção ficcional. Podemos observar a utilização desse artifício no fragmento abaixo da narrativa aqui estudada:

As palavras são assim, disfarçam muito, vão-se juntando umas com as outras, parecem que não sabem aonde querem ir, e de repente saem, simples em si mesmas, um pronome pessoal, um advérbio, um verbo, um adjetivo, e aí temos a comoção a subir irresistível à superfície da pele e dos olhos, a estalar a compostura dos sentimentos [...]. (SARAMAGO, 2008, p. 267).

Ao que nos parece, o autor brinca com a dualidade estabelecida na construção do romance: de um lado, atesta o caráter de construção da narrativa através da simples junção de palavras; de outro, denuncia a reação emotiva que elas podem causar em quem as lê ou as escuta. Ao discutir esse paradoxo, o narrador confirma o caráter pós-modernista da obra, pois novamente aponta para a ficcionalidade daquilo que se está lendo.

Com a maior frequência do recurso à autorreflexividade no pós-modernismo, ocorre um processo de desmistificação do ato criativo que, segundo Arnaut, apresenta como consequência

[...] para além de, novamente, levar à suspensão da crença na verdade ficcional que se lê (sem, contudo, se perderem completamente as âncoras ao real), respeita ao facto de a figura do narrador poder ser, cada vez mais, identificada com a figura do autor totalitário que, de forma crescentemente ostensiva, se assume como manipulador e controlador da enunciação e do enunciado. (ARNAUT, 2002, p. 362).

Sobre esse aspecto, Saramago não se furta a fazer declarações que provocam a ira dos teóricos da literatura, já que para o escritor português não existe diferença entre o autor empírico, que escreve os seus romances, e o autor textual (narrador) que se apresenta no interior da obra. No entanto, apesar de não concordar, ele aceita a separação feita pelos teóricos para fins de análise da estrutura narrativa, conforme se verifica na seguinte declaração:

Quando se fala dos meus livros, sempre se refere: “o seu narrador”. Do ponto de vista técnico aceito que me separem a mim, autor, dessa entidade que está por lá que é o narrador. Também não vale a pena dizer que o narrador é uma espécie de “alter ego” meu. Eu iria talvez mais longe, e provavelmente com indignação de todos os teóricos da literatura, afirmaria: “Narrador, não sei quem é”. (SARAMAGO apud AGUILERA, 2010, p. 222).

Provavelmente, por acreditar que a figura do narrador não se distancia da imagem do autor e por escrever romances questionadores de aspectos econômicos, políticos e religiosos, Saramago obteve, por parte da crítica, a pecha de ser um escritor panfletário, como afirmou o pesquisador Pedro Rosa Mendes no texto *A nova geração de escritores no ano da morte de José Saramago* (2010). O referido adjetivo se torna bastante questionável quando observamos o aparato estético utilizado por ele na composição dos seus romances e a densidade dos seus enredos que ultrapassam a simples função denunciadora dessa ou daquela situação social. Porém, essa crítica não surpreende, pois surge das fortalezas do pensamento moderno que separa, ferozmente, arte e política, conforme podemos compreender lendo Linda Hutcheon:

A ficção pós-moderna desafia o formalismo estruturalista / modernista e qualquer simples noção mimeticista / realista de referencialidade. O romance modernista levou muito tempo para recuperar sua autonomia artística, que fora tirada pelo dogma das teorias realistas de representação; o romance pós-modernista levou o mesmíssimo tempo para recuperar sua historicização e sua contextualização, que haviam sido tiradas pelo dogma do esteticismo modernista (que incluiria, por exemplo, o hermetismo e o ultraformalismo dos *textes* da *Tel Quel*). (HUTCHEON, 1991, p. 79-80).

Seguindo essa lógica, Hutcheon pensa o pós-modernismo como um movimento que, ironicamente, estabelece uma crítica tanto às convenções do realismo mimético, como às convenções do esteticismo modernista e, muitas vezes, usa das duas convenções demonstrando seu viés paradoxal. Nesse contexto, a Teoria da Literatura também não escapa do olhar questionador do pós-modernismo, conforme observamos nas palavras de Saramago transcritas linhas acima sobre as categorias da narrativa.

Segundo a visão tradicional e majoritária, as categorias da narrativa referentes ao autor e ao narrador seriam totalmente independentes. Aguiar e Silva, por exemplo, distingue o autor empírico do autor textual, deixando clara a ideia de que “o primeiro possui existência como ser biológico e jurídico-social e de que o segundo existe no âmbito de um determinado texto literário, como uma entidade ficcional que tem a função de enunciador do texto” (1993, p. 227).

Não discordamos da abordagem tradicional das categorias da narrativa, aqui exemplificada nas palavras de Aguiar e Silva, mas, diante da proposta de unificar autor e narrador, sugerida por Saramago, apresentamos uma abordagem alternativa, que se coadune melhor com o pensamento artístico do escritor e com a construção dos romances pós-modernistas que, por serem autorreflexivos

[...] recorrem a todo o tipo de processos de desmistificação do modo de funcionamento do poder sobre a linguagem e, *eo ipso*, sobre o processo de construção narrativa. Explicando, pois, o modo como se conta e como se lê, como se deve ler, essas obras apontam diretamente para a fonte emissora da ‘mensagem’, assim expondo, cada vez mais, o posicionamento do autor como sujeito ideológico passível [...]. (ARNAUT, 2002, p. 173).

A abordagem que propomos busca evidenciar o papel do autor no interior da narrativa, para tanto recorremos ao estudo de Wayne Booth (1980), consubstanciado no livro *A Retórica da Ficção*, no qual a relação entre autor e narrador é observada sob uma perspectiva mais maleável, pois o teórico percebe a inevitável presença do autor em todas as partes da obra de arte literária. Segundo ele, “o juízo do autor está sempre presente, é sempre evidente a quem saiba procurá-lo. [...] é preciso não esquecer que embora o autor possa em certa medida escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer” (BOOTH, 1980, p. 38). Apesar de não declarar a unificação do autor e do narrador, Booth contribui para a percepção da proximidade entre as duas categorias.

Para além da pesquisa de Booth que nos abre a possibilidade de análise do narrador saramaguiano, a pesquisadora Teresa Cristina Cerdeira da Silva consegue problematizar o projeto de narrador/autor de Saramago, conforme podemos observar no livro *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses* (1989), no qual ela analisa três obras do escritor português, *Memorial do Convento*, *Ano da morte de Ricardo Reis* e *Levantado do Chão*, todas precedentes a *ESC*. Segundo Cerdeira da Silva:

Nesse projeto descobrimos um narrador muito especial, leitor do passado com os olhos postos no presente, que acredita na função redentora da revisão da história se ela nos conduz ao aprendizado, ao espírito crítico, à consciência, à lucidez, capazes de nos esclarecerem quando o nosso próprio tempo parece obscuro e sem sentido. Um narrador que, por isso mesmo, não escamoteia o tempo da enunciação – anos 80 de um conturbado século XX – e, quando visita o passado, opta por uma escrita democrática, que retira do texto o tom panfletário de alguém que tudo sabe e recita uma lição, em prol de vozes múltiplas – e por vezes conflitantes – que conduzem, no seu embate, à revelação do projeto do narrador/autor. (CERDEIRA DA SILVA, 1989, p. 266).

A análise de Cerdeira da Silva sobre o projeto do narrador saramaguiano dirige-se, especialmente, aos romances da vertente histórica do escritor, no entanto, possui a capacidade de refletir sobre a romancística mais recente também. A pesquisadora brasileira verifica a dificuldade de os romances saramaguianos se adequarem às classificações canônicas que distinguem e distanciam o *locus* do autor e o *locus* do narrador.

No entanto, compreendemos que não são as obras de arte que devem se adequar aos preceitos da crítica e da teoria, pelo contrário, a teoria é que deve se moldar para refletir sobre a obra de arte. Não por acaso, Saramago questiona a teoria, se rebela contra ela, propõe uma maneira de ser lido que escape da visão tradicional da separação autoritária entre autor e narrador. Portanto, diante da problemática da onipresença do autor sugerida por Booth, do projeto de narrador/autor identificado por Cerdeira da Silva, das declarações de Saramago e da análise das suas obras, acreditamos que a nomenclatura apropriada para nos referirmos a instância narrativa saramaguiana seja autor-narrador⁴, conforme buscaremos analisar no romance *ESC*.

Mal ultrapassamos a questão da unificação do autor-narrador, lembramos que Saramago ainda vai além, ao afirmar: “Aquilo que procuro [...] é uma fusão do autor, do narrador, da história que é contada, das personagens, do tempo em que eu vivo, do tempo em que se passam todas essas coisas, um discurso globalizante em que cada um destes elementos tem uma parte igual” (SARAMAGO apud AGUILERA, 2010, p. 222), almejando um amálgama que reúna em uma só entidade todas as categorias da narrativa, vozes entrecruzadas para formar um todo.

4 Autor-narrador saramaguiano é aquele que assume as consequências daquilo que escreve, que assume seu papel político diante dos questionamentos do mundo contemporâneo, que quando questionado sobre determinado assunto não se esconde atrás de uma figura fictícia que é o narrador ou autor-textual. O pós-modernismo possibilita a ascensão deste autor político.

A efetivação desse projeto saramaguiano de fundir em uma mesma entidade autor, narrador e personagem pode ser identificado, experimentalmente, em *ESC*. Nesse romance, o autor-narrador saramaguiano por vezes também se mascara de personagem, como na seguinte construção:

Quando atravessaram o átrio, a mulher do médico olhou para fora, lá estavam os soldados, havia também uma camioneta que devia andar a fazer a distribuição da comida pelas quarentenas. Nesse preciso momento a cega das insônias foi-se abaixo das pernas, literalmente, como se lhas tivessem decepado de um golpe, foi-se-lhe também o coração abaixo, nem acabou a sístole que tinha começado, **finalmente ficámos a saber por que** não podia esta cega dormir, agora dormirá, **não a acordemos**. Está morta, disse a mulher do médico, e a sua voz não tinha nenhuma expressão, se era possível uma voz assim, tão morta como a palavra que dissera, ter saído de uma boca viva. (SARAMAGO, 2008, p. 178, grifos nossos).

A diferença desse recurso para o discurso indireto livre é que nele o narrador se inclui na cena narrada com a utilização de verbos na primeira pessoa do plural. Na cena transcrita acima, temos a interferência desestabilizadora do autor-narrador que se transporta, por alguns instantes, para dentro da diegese narrativa, metamorfoseando-se em personagem, como se estivesse dentro do manicômio junto aos outros cegos, ao tempo em que dialoga com o leitor, pedindo que não acordemos a cega que acabara de morrer.

A utilização da máscara de personagem pelo autor-narrador é recorrente em toda a obra. Notamos esse recurso quando o autor-narrador afirma sentir o que as personagens sentem, como o cheiro insuportável das ruas sujas, quando passeia pela cidade e pelo manicômio e observa o que está acontecendo, algumas vezes onisciente neutro, outras vezes onisciente intruso (FRIEDMAN, 2012), como podemos atestar no fragmento:

O lixo nas ruas, que parece ter-se duplicado desde ontem, os excrementos humanos, meio liquefeitos pela chuva violenta os de antes, pastosos ou diarreicos os que estão a ser eliminados agora mesmo por estes homens e estas mulheres **enquanto vamos passando**, saturam de fedor a atmosfera, como uma névoa densa através da qual só com grande esforço é possível avançar. (SARAMAGO, 2008, p. 251, grifo nosso).

O repensar das categorias da narrativa, o estabelecimento da instância do autor/narrador, o questionamento do fazer literário, a consciência da obra de arte são posições primordialmente adotadas pelos pós-modernos. O autor-narrador de *ESC* corrobora essa afirmação quando invade a narrativa e diz: “[...] que vozes interiores as teriam despertado não se sabe, tão-pouco se sabe como conseguiram elas encontrar o caminho para aqui, não vale a pena procurar agora explicações, as conjecturas são livres” (Ibidem, p. 266). Nesse trecho percebemos que o autor-narrador abdica da sua onisciência e abre espaço para as conjecturas do leitor, corroborando as características do romance pós-moderno citadas anteriormente. Se por um lado Saramago unifica as categorias da narrativa, assumindo os papéis de autor, de narrador e, eventualmente,

de personagem, por outro, ele dialoga e questiona o leitor, exigindo uma participação efetiva do mesmo na construção do romance. Com isso, ele dessacraliza a obra de arte permitindo a interferência da recepção. Porém, sabemos que essa interferência opera num duplo sentido, pois é ao mesmo tempo total, na medida em que só existe obra literária a partir do processo de leitura, e parcial, já que o leitor só poderá construir sentido a partir dos elementos linguísticos que lhes foram dados pelo autor.

Saramago, portanto, opera um duplo processo, que por um lado permite e até convoca a participação do leitor na construção da obra e por outro assume o posto de autor totalitário, consoante afirma Aguilera:

Em seus romances, o autor-narrador se transforma numa figura central, vigorosa e totalizadora. É capaz de reordenar subjetivamente a temporalidade, amalgamando sua própria circunstância ao ciclo dos fatos relatados, de interferir no curso do relato mediante digressões maiores, de se sobrepor às lógicas da continuidade espacial, de interpelar o leitor e estabelecer cumplicidade com ele, de dissentir e opinar ou governar as criaturas de suas obras, administrador de um conhecimento que transborda tanto a cronologia com a informação estrita dos acontecimentos referidos. (AGUILERA, 2010, p. 220).

Conforme Aguilera enumera, os romances saramaguianos estão repletos de elementos autorreflexivos, a exemplo da interferência no curso do relato mediante digressões extensas, fato que podemos constatar na passagem abaixo de *ESC*, quando o autor-narrador explica ao leitor suas escolhas para compor o relato:

Estas observações de tipo psicológico, pela sua finura aparentemente sem cabimento perante a dimensão extraordinária do cataclismo que o relato se vem esforçando por descrever, servem unicamente para explicar por que estavam acordados tão cedo os cegos todos, a alguns, como foi dito ao princípio, sacudiu-os de dentro o estômago exigente, mas a outros arrancou-os do sono a impaciência nervosa dos madrugadores, que não se pejaram de fazer mais ruído que o inevitável e tolerável em ajuntamentos de caserna e camarata. (SARAMAGO, 2008, p. 99).

Outro recurso autorreflexivo apontado por Aguilera é a capacidade que a narrativa saramaguiana possui de interpelar e estabelecer cumplicidade com o leitor. Observamos esta característica em diversas passagens de *ESC*, como na transcrita abaixo:

Evidentemente, após a pugna, a todos os títulos lastimosa, **a que tivemos de assistir**, não poderia ser fácil nem isenta de conflitos localizados a acomodação de tantos cegos, **bastará que nos recordemos** daqueles infelizes contaminados que antes ainda viam e agora não vêem, dos casais divididos e dos filhos perdidos, dos lamentos dos pisados e atropelados. (SARAMAGO, p. 118, grifos nossos).

Nessa passagem, o autor-narrador se posiciona junto do leitor como espectador da cena. Colocando-se do lado oposto da comunicação, ele produz uma experiência estética que

aproxima o narrador, que aqui também é autor, do leitor, posições tradicionalmente distanciadas pela crítica literária. O autor-narrador alcança este efeito ao utilizar os verbos assistir e recordar na primeira pessoa do plural, incluindo-se, desta forma, na ação descrita.

Essa característica, destacada por Aguilera, foi identificada por Arnaut como uma marca do romance português pós-modernista. Segundo a pesquisadora portuguesa, esse tipo de romance retira o leitor do seu histórico papel subalterno, de quando era “mantido à distância do interior da esfera da criação” (ARNAUT, 2002, p. 119). Ainda segundo a autora, o leitor afastado do processo de criação seria:

[...] mero receptor passivo do universo criado na/e pela linguagem de uma entidade encerrada na “torre de marfim e mistério”, designação que, acreditamos, encerra em si a possibilidade de a identificarmos, total e plenamente, com o narrador no seu papel de “potestade onisciente”, criador de universos para os outros mas não com os outros. (ARNAUT, 2002, p. 119).

No pós-modernismo há uma espécie de *metajogo* entre artista e público fruidor, conforme podemos observar na passagem de *ESC*, na qual o autor-narrador, de forma explícita, convoca o leitor para participar da construção da obra: [...] Vejo, vejo, senhor doutor, não o tratou por tu como se tinha tornado quase regra nesta comunidade, explique, quem puder, a razão da súbita diferença [...] (SARAMAGO, 2008, p. 307). Esse desafio feito pelo autor-narrador para que alguém explique a mudança de atitude da personagem ao recuperar a visão, exemplifica uma situação constante no romance pós-modernista que exige “a presença e a colaboração recíprocas da imaginação criadora do leitor” (ARNAUT, 2002, p. 119), desestruturando o discurso convencional do romance, como podemos atestar neste outro fragmento do romance:

O terceiro a recuperar a vista, quando a manhã começava a clarear, foi o médico, agora já não podia haver dúvidas, recuperarem-na os outros era só uma questão de tempo. Passadas as naturais e previsíveis expansões, que, por delas ter ficado, com anterioridade, registo suficiente, **não se vê agora necessidade de repetir, mesmo tratando-se de figuras principais deste vero relato**, o médico fez a pergunta que tardava, Que se estar a passar fora [...]. (SARAMAGO, 2008, p. 309, grifo nosso).

A atitude do autor-narrador mais uma vez reflete sua posição pós-moderna, pois, nessa passagem, ele dialoga novamente com o leitor, negando-se a relatar o que aconteceu no momento em que os cegos retomam a visão, por acreditar que já foi feito anteriormente e, portanto, não existindo a necessidade de repetição, recusando-se a prolongar o *vero* relato. A constatação desse fato de economia interna do romance demonstra o propósito do autor-narrador de mostrar o interior do processo de construção da narrativa. Essa intenção é reforçada pelo comentário se encontrar na penúltima página da obra, quando o leitor já se despede do romance, local do clímax da narrativa, quando os cegos recuperam a visão. Esses fatos somados comprovam a intenção do autor-narrador de provocar o leitor até o último instante.

Notamos ainda que o autor-narrador saramaguiano é capaz não apenas de opinar, mas de discordar das ações de suas personagens, conforme afirmou Aguilera (2010). Podemos vislumbrar essa marca na passagem:

[...] Quem é esta bruxa, perguntou o velho da venda preta, **são coisas que se dizem quando não sabemos ter olhos para nós próprios vivesse ele como ela tem vivido, e queríamos ver quanto lhe durariam os modos civilizados.** (SARAMAGO, 2008, p. 239-240, grifos nossos).

Na cena acima, o autor-narrador opina sobre o comportamento de uma personagem cega e solitária que gritou para chamar a atenção de um grupo de cegos que entrava no prédio onde ela morava e critica o personagem velho da venda preta pelo comentário ofensivo dirigido à cega solitária.

Já no excerto seguinte, o autor-narrador interrompe abruptamente o relato que o velho da venda preta fazia sobre o início da epidemia de cegueira, por discordar da forma como ele o realiza e, com isso, revela mais uma vez ao leitor a “arquitetura interna” (ARNAUT, 2002) do romance, descortinando o processo de construção da narrativa:

A partir deste ponto, salvo alguns soltos comentários que não puderam ser evitados, o relato do velho da venda preta deixará de ser seguido à letra, sendo substituído por uma reorganização do discurso oral, orientada no sentido da valorização da informação pelo uso de um correcto e adequado vocabulário. É motivo desta alteração, não prevista antes, a expressão sob controlo, nada vernácula, empregada pelo narrador, a qual por pouco o ia desqualificando como relator complementar, importante, sem dúvida, pois sem ele não teríamos maneira de saber o que se passou no mundo exterior, como relator complementar, dizíamos, destes extraordinários acontecimentos, quando se sabe que a descrição de quaisquer factos só tem a ganhar com o rigor e a propriedade dos termos usados. (SARAMAGO, 2008, p. 122-123).

O autor-narrador brinca mais uma vez com o pacto ficcional estabelecido entre o leitor e a obra, ao interromper bruscamente a narrativa do velho da venda preta, alegando que irá corrigir os rumos do relato e os termos utilizados pelo personagem, para deixar a narração com um vocabulário mais correcto e adequado. Ao realizar comentários sobre o processo de construção da narrativa, o autor-narrador de *ESC* assume sua posição totalizadora diante da recepção, esclarecendo a sua importância no processo de criação da obra. Ele faz isso não para demonstrar a óbvia importância do narrador, mas para lembrar o leitor que alguém está escrevendo a obra, que ela, portanto, trata-se de um constructo passível de ajustes, realizados durante a escrita e narração, pelo autor-narrador e, durante a leitura, pelo público.

Conclusão

Todas as marcas autorreflexivas apresentadas e, principalmente, a recorrência com que acontecem na narrativa contribuem para demonstrar que não se trata apenas de um mero

artifício narrativo. Elas são marcas fundamentais que contribuem para a identificação de *ESC* como um romance pós-moderno. Desta maneira, podemos vislumbrar as diversas formas de manipulação do pacto narrativo implementadas pelo autor-narrador saramaguiano em *ESC*, que tentam desestabilizar o leitor convidando-o a participar da construção da obra de arte literária, diminuindo a distância entre as categorias da narrativa (autor, narrador, leitor e personagem) e revelando um narrador fluido e mascarado. A fluidez do autor-narrador e a quebra do pacto ficcional para com o leitor contribuem para a fragmentação da narrativa. No pós-modernismo as posições invertem-se: o autor deseja ser narrador, o narrador vivencia as emoções das personagens, o leitor constrói a narrativa como co-autor. Há, portanto, uma instabilidade identitária dos seres que compõem a obra de arte literária.

A posição fluida do narrador e a instabilidade do leitor em ser um ente ativo ou passivo diante da narrativa, demonstram, também, a transitoriedade das identidades na pós-modernidade, que segundo Hall (2005), estão deslocadas e fragmentadas. Diante disso, encerraremos este artigo com as palavras de Arnaut ao concluir que as obras que apresentam diversas formas de desestabilizar o leitor, contribuem para retirá-lo de “uma linha confortável de leitura que nos obriga a ler o texto como construto e que, finalmente, instaura a metaficção como grande característica do Post-Modernismo” (ARNAUT, 2002, p. 265).

Referências

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. **Teoria da Literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1993.
- AGUILERA, Fernando Gómez (Org.). **As palavras de Saramago**. Catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ARNAUT, Ana Paula. **Post-modernismo no romance português contemporâneo**. Coimbra: Almedina, 2002.
- BARBOSA, Ana Mae; GUINSBURG, J (Org.). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOOTH, Wayne. **Retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.
- CALBUCCI, Eduardo. **Saramago: um roteiro para os romances**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

CEIA, Carlos. (Org.). **E-Dicionário de Termos Literários**. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=318&Itemid=2>. Acesso em: 15 dez. 2012.

CEIA, Carlos. **O que é afinal pós-modernismo?** Lisboa: Edições Século XXI, 1998.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

ENTRELIVROS. São Paulo: Duetto, n. 23, mar. 2007.

FLORY, Suely Fadul Villibor. **O leitor e o labirinto**. São Paulo: Editora Arte e Ciência, 1997.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção**: o desenvolvimento de um conceito crítico. Revista USP. São Paulo. n° 53.p. 166-182, março/maio 2002. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2012.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2003.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago. 1991.

JAMESON, Fredric. **Espaço e imagem**: Teorias do pós-moderno e outros ensaios. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

KAPLAN, E. Ann. **O mal-estar no pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Literatura em suas fontes**. Rio do Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. V. 1.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2011.

MENDES, Pedro Rosa. “A nova geração de escritores no ano da morte de José Saramago”. Jornal Público, edição online de 5 de agosto de 2010. Disponível em: <<http://ipsilon.publico.pt/livros/texto.aspx?id=262923>>.

NAZARIO, Luiz. Quadro histórico do pós-modernismo. In: GUINSBURG, J; BARBOSA, Ana Mae (Org.). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

REIS, José Carlos. **História & teoria**: Historicismo, Modernidade, Temporalidade e Verdade. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

SANTIAGO, Silviano. A explosiva exteriorização do saber. In: LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 14ª ed. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2011. p. 125-131.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Um discurso sobre as ciências na transição para uma ciência pós-moderna. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 2, n. 2, mai/ago. 1988. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141988000200007>. Acesso em 29 mar. 2011.

SARAMAGO, José. **A Caverna**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

SARAMAGO, José. **A Jangada de pedra**. 9ª. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a Cegueira**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a lucidez**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARAMAGO, José **Evangelho segundo Jesus Cristo**. 9ª. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

SARAMAGO, José. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

SARAMAGO, José. **Levantado do Chão**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SARAMAGO, José. **Memorial do convento**. 24ª. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. 2ª. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1984.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. **José Saramago - Entre a história e a ficção: Uma saga de portugueses**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

ENSAIO SOBRE A LUCIDEZ E A CRÍTICA DA NARRATIVA MIDIÁTICA NO CONTEXTO DA CRISE DEMOCRÁTICA CONTEMPORÂNEA

SEEING AND THE CRITICISM OF THE MEDIA NARRATIVE IN THE CONTEXT OF THE CONTEMPORARY DEMOCRATIC CRISIS

Henrique Alberto Mendes

Maria do Socorro Furtado Veloso^{1}*

RESUMO

O tema da mídia, em suas relações com a política e os processos democráticos, é tratado de maneira frontal no romance *Ensaio sobre a lucidez*, de José Saramago (2004). Na obra, os meios de comunicação exercem papel fundamental: são apresentados como agentes de manutenção do poder das classes dominantes, estabelecendo-se, na construção saramaguiana, uma leitura crítica das narrativas midiáticas no contexto de uma crise democrática instalada no país onde o romance é ambientado. Em um mundo cujas relações sociais e dinâmicas culturais se dão em boa parte por mediação da comunicação social, refletir sobre os sentidos produzidos por práticas neste âmbito é uma via fortuita, capaz de revelar vestígios para a compreensão de um contexto político interpelado pelas disputas em torno da conquista dos espaços da hegemonia, do qual o jornalismo, enquanto instituição social, e a narrativa midiática como mecanismo cultural de circulação de informações, são constituintes de uma superestrutura em alteração.

Palavras-chave: José Saramago. Ensaio sobre a lucidez. Leitura crítica das mídias. Democracia.

ABSTRACT

The subject of media, in its relation to politics and the democratic system, is directly addressed in the novel *Seeing*, by José Saramago (2004). In the book, the media play a fundamental role and are presented as agents for maintaining the power of the dominant classes. The construction of Saramago's narrative establishes a critical reading of media narratives in the context of a democratic crisis in the country where the novel is set. In a world where social relations and cultural dynamics largely occur through mediation of social communication, reflecting on the meanings produced by practices in this area is a rich endeavor. It is one capable of revealing clues for the understanding of a social and political context challenged by the disputes for spaces of hegemony, of which journalism as a social institution, and media narrative as a cultural form of information circulation are components of a superstructure in dispute.

Keywords: José Saramago. *Seeing*. Critical reading of the media. Democracy.

1 * MARIA DO SOCORRO FURTADO VELOSO é professora associada da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e doutorada em Ciências da Comunicação pela USP.

HENRIQUE ALBERTO MENDES é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), com bolsa da CAPES. Participou como bolsista de IC do projeto de pesquisa intitulado “SARAMAGO E O JORNALISMO: aproximações técnicas e diálogos críticos”. Atuou como professor de língua portuguesa para os ensinos Fundamental II e Médio na Secretaria de Educação do Estado de São Paulo (2013-2017).



As análises de José Saramago (1922-2010) a respeito das mídias, da política e da democracia, selecionadas dentre tantas questões tematizadas em suas obras e em seus discursos públicos, mobilizam os autores deste estudo a buscar compreender, em *Ensaio sobre a lucidez* (2004), o modo como o narrador faz emergir abordagens relacionadas às contradições da indústria midiática no romance. Da mesma forma, pretende-se refletir acerca dos pressupostos construídos por Saramago, em suas intervenções públicas constantes, a respeito da atuação dos meios de comunicação hegemônicos no contexto da democracia liberal.

Para o escritor, “a lógica empresarial das tiragens e das audiências convida inevitavelmente ao sensacionalismo, à manobra rasteira, ao compadrio, aos pactos ocultos” (in: AGUILERA, 2010, p. 442). Esta crítica seguidamente reiterada por Saramago está tematizada em *Ensaio sobre a lucidez*. No enredo, a necessidade de se encontrar alternativas democráticas ao modelo representativo vigente e a proposta de radicalização da democracia no sentido de se atingir o exercício de um poder popular real são ideais cuja consecução passa pela leitura crítica das mídias e pelas disputas por sua hegemonia, a serem travadas no campo da linguagem.

A abordagem do narrador saramaguiano nesta obra - inserida na chamada “fase da pedra”² -, reflete uma tendência universalista do pensamento do autor no tratamento de questões que atravessam a contemporaneidade. É caracterizada por um aprofundamento das reflexões a respeito da consciencialização humana e pela ausência de marcas específicas de espaço e tempo no enredo de suas obras, o que permite a realização de uma leitura de sua produção literária em perspectiva com o contexto social, político e ideológico no qual se inscreve. A função social das mídias, neste sentido, é um dos aspectos deste contexto que a literatura saramaguiana buscou acometer e desvelar.

Em *Ensaio sobre a lucidez*, Saramago expõe a relação oblíqua entre repórteres e políticos no contexto conjuntural de crise democrática construído como pano de fundo e, a partir daí, condiciona a mídia a uma leitura de viés crítico, na qual é identificada como agente de manutenção do poder e *status quo*.

Autores como Galeano (1990; 2007) e Serrano (2010) identificam um contexto de *incomunicação* e *desinformação* propiciado pelo capitalismo em sua forma atual, com a comunicação social sob o jugo de corporações midiáticas que controlam o fluxo de notícias e acomodam o discurso, de maneira a oferecer uma versão da realidade comprometida com a manutenção da dominação classista estabelecida pelas elites de poder. Ademais, aponta Dantas (2012), a desigualdade no acesso à informação pelas diferentes classes sociais produz ainda, e em harmonia com a economia política dos meios, as *sociedades subinformadas*. Para a superação de tal contexto, é vital o constante exercício da crítica.

² As chamadas “fases da estátua e da pedra” estão tematizadas em: SARAMAGO, José. **Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo**. Belém: Ed. UFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.

Assim, do alto de sua literatura engajada, Saramago denuncia a coexistência da democracia com formas autoritárias de exercício do poder em conjunturas marcadas por processos de manipulação midiática. Faz esta denúncia trilhando uma vocação ensaística que revisita o produto humano, constituído de um fundo social e político interpelado por questões de dominação que entravam a experiência de uma cidadania efetivamente democrática.

Lucidez para uma leitura crítica das mídias na democracia degenerada

Ensaio sobre a lucidez é o último título da chama “trilogia involuntária” de Saramago, que também inclui Ensaio sobre a cegueira (1995) – obra da qual recupera alguns personagens, entre eles a mulher do médico - e A caverna (2000). Trata-se, segundo o autor, de um “romance político”, uma reflexão “radical” sobre a democracia: (...) “isto é, tenta ir à raiz das coisas. A democracia não pode se limitar à simples substituição de um governo por outro” (in: AGUILERA, 2008, p. 140).

A narrativa começa pelo atordoamento dos políticos dos partidos da direita (p.d.d), do meio (p.d.m) e da esquerda (p.d.e), e também do aparato midiático que cerca os acontecimentos, diante da iminência de um fracasso colossal das eleições marcadas para aquele dia: numa manhã chuvosa, registra-se a abstenção massiva dos eleitores. Logo entra em cena a figura do repórter que, no decorrer da obra, vai parecendo ser mais ou menos o mesmo, salvo quando os jornalistas são descritos em conjunto, e mesmo assim sem marcas que estabeleçam distinções entre um do outro.

O processo de produção da notícia é enfatizado pelo narrador no trecho abaixo, no momento em que a mídia, principalmente por meio da figura do repórter/jornalista, passa a ser um dos elementos que embasam a narrativa:

como por encanto uma câmara de televisão saída do nada tomou imagens e voltou para o nada, um jornalista pediu licença para uma pergunta, Como está a decorrer a votação [...] Prefiro ver as coisas com optimismo, ter uma visão positiva da influência da meteorologia no funcionamento dos mecanismos eleitorais, bastará que não chova durante a tarde para que consigamos recuperar o que o temporal desta manhã tentou roubar-nos. O jornalista saiu satisfeito, a frase era bonita, poderia dar, pelo menos, um subtítulo de reportagem (SARAMAGO, 2014, p. 20).

Não está claro se o repórter – que aparece fazendo uma pergunta ao secretário logo em seguida à descrição do movimento serpentiforme da câmera filmadora – trabalha em televisão ou jornal. Homogeneizado, o jornalista pode ser pensado, na obra, como um arquétipo junguiano. O conceito de arquétipo é relativo à ideia das imagens sobre certos grupos, pessoas ou profissões preestabelecidas no imaginário social coletivo como personas. Neste caso, ocorre com o jornalista “a desgraça” mencionada por Jung (2000, p. 128), e que se dá quando “o mundo exige um certo tipo de comportamento e os profissionais se esforçam por

corresponder a tal expectativa”. A persona do jornalista é notadamente tratada com desprezo, mas contraditoriamente, também, com certa compaixão por parte do narrador, visto que o ser humano por trás da condição profissional mecânica está “possuído por sua sombra” e “postado em sua própria luz, caindo em suas próprias armadilhas” (JUNG, 2000, p. 128).

Saramago expõe, neste breve trecho, um *modus faciendi* da notícia extremamente simplificado, aproximado do que Nilson Lage (1982, p. 24) entende como uma das possíveis causas da perda de relevância do jornalismo na contemporaneidade: o “caráter coletivo, industrial, da produção desse bem simbólico [a notícia]”. Em várias ocasiões, o escritor manifestou seu inconformismo diante da atuação dos jornalistas, denunciando o que chamava de “apetite camaleônico de alguns” que, sempre prontos a se submeterem aos interesses dos patrões, deixam de cumprir a importante função social da profissão que Saramago reivindicava por já ter, ele mesmo, exercido a função (in: AGUILERA, 2010, p. 442).

Nota-se, pela forma como a mídia entra em cena na passagem destacada acima, a inserção de um comentário do narrador-autor a respeito da discussão sobre a noção difusa do lugar da televisão na sociedade e sua presença sorrateira nas formas da experiência humana, o que remonta ao conceito de *sociedade do espetáculo* em Guy Debord (2003, p. 13), para quem “tudo que era diretamente vivido, se esvai na fumaça da representação”.

A partir da leitura saramaguiana das mídias em *Ensaio sobre a lucidez*, é viável inferir que emergem, também, as “videologias” sugeridas no livro do mesmo nome, de Eugênio Bucci e Maria Rita Kehl, cujo termo-título é explicado no prefácio por Marilena Chauí (2004, p. 14) “tanto como referência à obra de Barthes, Mitologias, como com relação à palavra ideologia”, e usado para refletir sobre a televisão “enquanto operação imaginária, na medida em que a imagem é simultaneamente alicerce, instrumento e resultado da operação midiática”.

A câmera, no romance, não desaparece nem aparece; na verdade já estava ali (que não é nenhum lugar) e parece que vai continuar a estar, mesmo que o leitor não a perceba. Esse movimento não localizável do equipamento televisivo, inserido pelo narrador saramaguiano em “como por encanto uma câmara de televisão saída do nada tomou imagens e voltou para o nada”, passa pelo estabelecimento da figura da mídia nesta obra. É possível fazer uma leitura dos acontecimentos a partir do que a câmera mostra, como identificaremos em outras passagens. Este mote utilizado por Saramago – vale lembrar que a narrativa em questão se caracteriza pela ausência de marcas específicas de tempo e espaço – dialoga, em nossa percepção, com o entendimento de Chauí (2004, p. 14) a respeito das “videologias”, apontando para um contexto social em que

a televisão se torna o lugar, um espaço ilocalizável que se põe a si mesmo num tempo imensurável, definido pelo fluxo das imagens. A televisão é o mundo. E esse mundo nada mais é senão a sociedade-espetáculo, entretecida apenas no aparecimento e na presentificação incessante de imagens que a exibem ocultando-a de si mesma.

O narrador saramaguiano estabelece entre repórteres e políticos uma clara relação de troca: o jornalista é visto inicialmente num papel submisso, porém, adiante, se verá que também exerce certo poder naquele espaço. Isto remete a uma concepção já razoavelmente estabilizada de que jornalismo e política se integram “conjunturalmente”, numa “convergência de processos” (BARRETO, 2006, p. 12). Aqui, a leitura crítica dos meios de comunicação e as consequências de sua influência na política para a democracia começa a ser empreendida pelo comentário do narrador-autor.

Saramago não aprecia literariamente o tema do jornalismo, pela primeira vez, em *Ensaio sobre a lucidez*. Este é um assunto que o autor já abordara em 1979, quando escreveu a peça teatral *A noite*, ambientada na redação de um jornal português na véspera da chamada Revolução dos Cravos. A exemplo da peça, no romance ora analisado a narrativa midiática coexiste com a narrativa principal e atua na mediação dos acontecimentos que compõem o enredo.

Neste romance-ensaio nota-se não apenas a crítica geral da economia política na produção de notícias, mas, também, críticas afinadas à leitura dos meios. Sempre em linguagem metafórica, a narrativa saramaguiana vai mostrando, na realidade virtual que constrói, a própria realidade da mídia contemporânea, numa construção que se dá no ato metafórico de narrar, no qual, segundo Bittencourt (1999, p. 108), as palavras “em razão de sua capacidade simbólica, figuram realidades e significados situados além do texto”.

No desenvolvimento inicial do enredo de *Ensaio sobre a lucidez*, subitamente irrompe o acontecimento para o qual o ponto de vista do narrador se volta imediatamente, usando, para isso, a figura arquetípica do jornalista. Quando, às quatro horas da tarde, uma “maré-cheia de homens e de mulheres” sai às ruas para votar, os repórteres, “arreatados de entusiasmo profissional e de imparável ansiedade informativa”, interpelam as pessoas na rua e são tratados com desdém e até agressividade (SARAMAGO, 2014, p. 22-23).

Abertas as urnas e constatando-se que a maioria dos votos ali depositados está em branco, a narrativa passa a evidenciar que as pessoas daquele lugar imaginário desdenham da classe política da capital, que “depois de deitarem rapidamente contas aos ganhos e perdas que resultariam de um tão inesperado movimento de cidadãos, tornaram públicas declarações congratulatórias nas quais [...] se afirmava que a democracia estava de parabéns” (SARAMAGO, 2014, p. 24). Aquelas pessoas se posicionam também contra o *modus operandi* da indústria midiática que reflete, representa e reproduz valores centralistas. Além de estarem comprometidas com valores da ideologia dominante, as mídias são parte dessa mesma dominação, ou, em termos marxistas, configuram um aparelho privado de hegemonia sob influência de classes, instituições e elites que aspiram tão somente à dominação classista:

As palavras, Esses senhores, pronunciadas com um movimento de lábios que ressumbrava desdém em cada sílaba, para não dizer em cada letra, não se dirigia às pessoas que, tendo permanecido em casa até às quatro horas, de repente acudiram a votar como se tivessem recebido uma ordem a que não haviam podido resistir, apontavam, sim, ao governo que embandeirara em arco antes de tempo, aos partidos que já tinham começado a jogar com os votos em branco como se fossem uma vinha por vindimar e eles os vindimadores, **aos jornais e mais meios de comunicação social pela facilidade com que passam dos aplausos do capitólio às precipitações da rocha tarpeia, como se eles próprios não fossem uma parte activa na preparação dos desastres** (SARAMAGO, 2014, p. 27-28, grifos nossos).

O grifo destaca a sublime construção empreendida por Saramago com instrumento capacitado a produzir efeitos de sentido no texto literário: o trecho metaforiza a cidade de Roma, fundada sob sete colinas, uma das quais receberia depois o nome de Monte Capitolino, ou Capitólio - hoje um importante ponto turístico da capital italiana. O lugar está relacionado a uma lenda segundo a qual criminosos eram atirados de cima desse monte, no Império Romano. Anteriormente, chamava-se Rocha Tarpeia, pois ali estaria enterrada Tarpeia, a romana que teria traído a cidade em troca do ouro dos sabinos; eles a teriam matado, golpeando-a justamente com as peças de ouro que despertaram sua cobiça, a ponto de trair os concidadãos.

Segundo a tradição romana, o primeiro habitante do lugar foi o deus Saturno e ali foi erguida a sede do governo romano na era do imperador Plutarco, a acrópole - cuja simbologia inspirou o nome dado à sede do poder legislativo nos Estados Unidos.

Pensando naquela câmara serpentina que sai do nada, toma imagens e volta para o nada, e no que esse elemento representa – segundo a hipótese aventada de que as mitologias nesse romance são também videologias – pode-se incluir, nos sentidos produzidos pela metáfora saramaguiana, a alegoria crítica a programas jornalísticos: “os aplausos do capitólio” representariam a maneira como são tratados temas relacionados à política e à economia, no jornalismo televisivo, e o modo acrítico pelo qual, em distintas ocasiões e contextos, a cobertura desses assuntos é realizada. Os aplausos ficam por conta das corporações midiáticas, que, longe de praticarem a função de “cão de guarda” do poder em nome do interesse público, tendem a exercer o que Halimi (*apud* HOHLFELDT, 2008, p. 134) chama de *jornalismo de reverência*.

A segunda parte da construção metafórica destacada é ainda mais perspicaz: do noticiário geopolítico mundial centrado majoritariamente no ponto de vista dos interesses estadunidenses, passa-se às “precipitações da rocha tarpeia”: aqui, a narrativa saramaguiana sublinha a superficialidade das coberturas jornalísticas e o culto às imagens violentas nos meios de comunicação e, sobretudo, na televisão. A “rocha tarpeia” – lugar usado pelos antigos romanos para a execução de criminosos considerados inimigos públicos – desnuda uma dupla crítica: no uso do termo “precipitação”, expõe os chamados modos de endereçamento adotados pelo

discurso jornalístico televisivo, donde se depreende o universo dos quadros meteorológicos que constituem o telejornalismo em uma organização temática típica, arquitetada pela intercalação de temas densos e amenos e transmissão de informações fragmentadas sobre cada assunto. De outro lado, critica-se o sensacionalismo, a banalização da morte, a violação de direitos humanos tão frequentes no noticiário televisivo. Esta segunda dimensão da crítica se encontra exatamente no uso ambíguo do termo *precipitação*, que leva a crer que o narrador aponta à atuação apressada e precipitada da mídia no que tange ao tratamento e exposição das cenas de violência.

Sensacionalista e venal, a imprensa age em parceria com o governo ao longo do romance e, sobretudo, no acontecimento que desfecha a narrativa: a culpabilização da mulher do médico pela incitação ao voto em branco. Os meios de comunicação a acusam antes mesmo do Estado fazê-lo. Sendo a imprensa essa instituição social e que busca, enquanto aparelho das classes hegemônicas, estabelecer consensos, a narrativa saramaguiana irá demonstrar que os órgãos de comunicação – sobretudo os jornais da direita, que eram os de maior tiragem – passarão a ficar preocupados com o silêncio que começava a se formar no conjunto daquela sociedade imaginária, a respeito do motivo de tantos votos em branco. Quando os cidadãos eram questionados, as respostas que davam aos jornalistas “eram mais um modo de calar que outra coisa”. Gradualmente, ao longo de uma semana as pessoas cessam as relações com a mídia, instalando-se um “espesso muro de silêncio, como um mistério de todos que todos tivessem jurado defender” (SARAMAGO, 2014, p. 36). Neste ponto do romance se evidencia o discurso para a reconfiguração democrática que Saramago introduz em sua prosa, do qual esta obra é exemplar.

Neste sentido, a proposta deste narrador saramaguiano guarda estreitas relações com o que propõem as “epistemologias do Sul”, as quais, segundo Boaventura de Sousa Santos e José Manuel Mendes (2018, p. 19), oferecem “um diagnóstico radicalmente crítico do presente” e, no âmbito da reflexão sobre alternativas para a democracia, a que os autores nomeiam *demodiversidade*, “tem como elemento constitutivo a possibilidade de reconstruir, formular e legitimar alternativas para uma sociedade mais justa e livre”.

Em Saramago há uma “vocação” cidadã que apela “à resistência, à indignação, ao não – como resposta legítima – e à reivindicação da condição humana” (NARANJO, 2018, p. 90). Na sociedade de *Ensaio sobre a lucidez*, essa negação como resposta é dada primeiro ao sistema político e logo depois aos meios de comunicação.

Após serem convocadas novas eleições em decorrência do excesso de votos em branco, e da segunda tentativa resultar fracassada, a exemplo da primeira, os poderosos passam a executar estratégias com a finalidade de justificar “a rápida instauração do estado de exceção”, do qual os meios de comunicação se beneficiam e são parte constituinte, na medida em que procuram estabelecer a culpabilidade dos “brancos” pelo caos que estaria a se instalar na sociedade. Há um esforço por enfatizar a narrativa da crise, vista como “um beco tenebroso do qual nem o mais pintado lograva ver a saída”. E a imprensa

tanto nos seus próprios editoriais como em artigos de opinião encomendados adrede, o inesperado e irresponsável procedimento de um eleitorado que, enceguecido para os superiores interesses da pátria por uma estranha e funesta perversão, tinha enredado a vida política nacional de um modo jamais visto antes (SARAMAGO, 2014, p. 48).

Neste aspecto reside um impasse dentre os que Santos e Mendes (2018) identificam como “monstros” que ameaçam fatalmente a democracia e representam um grave empecilho para a proposição de novas alternativas democráticas: o estabelecimento do discurso sobre a crise, seja ela de natureza política, econômica ou social “como um fim em si mesmo”, quando “em vez de ter que ser explicada, é ela que explica tudo”. Quando isso acontece,

não há qualquer possibilidade de pensar alternativas, em saídas que impliquem a superação da crise, porque esta passou a ser uma constante e como tal o limite máximo do que pode ser pensado. O pensamento da crise está a transformar-se no maior sintoma da crise do pensamento (SANTOS, MENDES, 2018, p.12).

A narrativa que constrói uma realidade caótica geralmente serve como justificativa para a tomada de medidas excepcionais, que só se estabelecem mediante um longo processo de construção discursiva. Consoante ao que é narrado no *Ensaio sobre a lucidez*, este processo é preconizado pela grande mídia, que prepara o terreno para o governo “adotar uma medida grave frente a uma crise política sem precedentes”. Essa narrativa primeiro se constitui na atribuição de culpa aos grupos e depois é personalizada pelo uso de estratégias de culpabilização individual.

A tática dos meios de comunicação reacionários é “dar, por assim dizer, dois passos em frente e um atrás”, de modo a não deixar transparecer as intenções para os seus leitores, que tinham passado a “tratá-los como traidores e mentecaptos depois de tantos anos de uma harmonia perfeita e assídua leitura” (SARAMAGO, 2014, p. 49). Pois Saramago não se esquece de que os jornais e canais de rádio ou televisão são empresas: “é a dominação da grande empresa sobre os jornais e a relação de concubinato entre a grande empresa e o governo de plantão” (in: AGUILERA, 2010, p. 441).

O mecanismo a que os jornais recorrem para tentar deter a crescente queda na venda de exemplares, além de não surtir efeito, revela sua faceta mais terrível. Por um lado, os meios reforçam a censura e usam-na como justificativa para não oferecer as informações sobre o contexto em que aquela sociedade vivia: por outro, na tentativa de “lutar contra o absentismo dos compradores”, os jornais passam a fazer uso da pornografia em suas páginas, publicando imagens de “corpos despidos em novos jardins das delícias, quer femininos, quer masculinos, mistos ou sozinhos, isolados ou em parceria, sossegados ou em acção” (SARAMAGO, 2014, p. 49). A partir daí, nem o formato e nem a linguagem utilizada pelos jornais apetece aos cidadãos, que já estão a caminho de uma revolução silenciosa que não se sabe bem como começou, nem onde vai parar.

Em paralelo, a hipocrisia dos agentes da mídia atravessa os acontecimentos e continua a ser exposta pelo narrador saramaguiano. A correlação entre a vertiginosa queda nas vendas

de jornais e o atentado à bomba na estação de metrô fica evidente, por meio da atuação do presidente da câmara legislativa a partir deste ponto da trama. Horrorizado com a capacidade dos ministros em articular um plano de tamanha crueldade, que tinha culminado em dezenas de feridos, ele também confronta a atuação da mídia.

Saramago resgata, a partir da figura do presidente da câmara, um discurso capaz de contrapor a demagogia dos meios que ora fingiam clamar por liberdade de expressão, ora incitavam ao caos e à violência. Diz o presidente da câmara em um momento de crise ética e existencial, diante do grupo de jornalistas que o interpelavam com perguntas sobre o atentado:

Hoje houve um jornal que se atreveu a pedir um banho de sangue, ainda não foi desta vez, os queimados não sangram, só se transformam em torresmos [...]. Ouvia-se um murmúrio geral de desaprovação, lá atrás uma palavra desdenhosa, Quem julga ele que é, mas o presidente da câmara não fez nenhum esforço para averiguar donde viera o desacato, ele próprio não fizera mais que perguntar-se durante as últimas horas, Quem julgo eu que sou (SARAMAGO, 2014, p. 137-138).

A provocação feita pelo jornalista, de forma sarcástica e anônima, é o dilema em que se insere este personagem – o presidente da câmara - cuja trajetória é marcada pelo incômodo. Há aqui, também, um chamamento ao exercício do bom jornalismo: de um lado, os repórteres são instados pelo dirigente político a se questionarem sobre suas próprias práticas; de outro, instam o mandatário a aprofundar os questionamentos sobre si mesmo e o *ethos* que assume. É o momento em que se instaura o apelo do narrador saramaguiano por um estar no mundo comprometido com a verdade. Disso depreende-se uma dimensão da ética em Saramago que proclama a relação do sujeito consigo mesmo.

Entretanto, a mídia – diferentemente do político que passa por um exame de consciência a partir de então – continua a desvelar o seu lado mais pútrido, comportando-se como inimiga da população que, numa democracia, deveria defender frente ao ataque das elites de poder. Saramago denuncia a ação ideológica do patronato da comunicação, para o qual toda e qualquer forma de organização popular deve ser vista como iniciativa isolada e irracional que desagrega o sistema social, político e econômico do país.

Os jornalistas da imprensa, da rádio e da televisão que acompanham a cabeça da manifestação tomam nervosas notas, descrevem os sucessos via telefone às redações em que trabalham, desafogam, excitados, as suas inquietações profissionais e de cidadãos, Ninguém parece saber aqui o que se vai passar, mas temos motivos para temer que a multidão se esteja a preparar para tomar de assalto o palácio presidencial, não sendo de excluir, diríamos até, admitimo-lo como altamente provável, que venha a saquear a residência oficial do primeiro-ministro e todos os ministérios que encontre pela frente, não se trata de uma previsão apocalíptica fruto do nosso espanto, bastará olhar para os rostos descompostos de toda esta gente, vê-se que não há nenhum exagero em dizer que cada uma destas caras reclama sangue e destruição (SARAMAGO, 2014, p. 152).

Um manifestante é sempre um extremista, um sanguinário em potencial, segundo a visão dos meios de comunicação hegemônicos e sua “fábrica de consensos” de que nos falam Hermann e Chomsky (2002). Neste ponto, Saramago não poupa aos jornalistas enquanto cidadãos também responsáveis por suas ações, por seus preconceitos e prejulgamentos. Para além da coletividade que vive sob o jugo do grande empresariado, a crítica se estende para o indivíduo que agride seus concidadãos, colocando-se num mundo pretensamente distinto daquele no qual vive o resto da população e reproduzindo discursos de poder que, em sentido amplo, também atingem a sua própria cidadania.

Evidencia-se, ainda, o apelo punitivista que tem caracterizado a atuação midiática na contemporaneidade:

e assim chegamos à lamentável conclusão, ainda que muito nos custe dizê-lo em voz alta e para todo o país, que o governo, que tão eficaz se tinha mostrado noutros apartados e por isso foi aplaudido pelos cidadãos honestos, actuou com uma censurável imprudência quando decidiu deixar a cidade abandonada aos instintos das multidões enfurecidas, sem a presença paternal e dissuasória dos agentes de autoridade na rua, sem polícia de choque, sem gases lacrimogéneos, sem carros da água, sem cães, enfim, sem freio, para que fique tudo dito em uma só palavra (SARAMAGO, 2014, p. 152).

Sob a justificativa de iminentes ações violentas, e fazendo desse temor um espetáculo, o aparato midiático ousa criticar a ação do governo ainda que isso lhe custe muito, especialmente pelas perdas econômicas e dificuldades a que um atrito com os poderes políticos pode levar. A mídia apela para uma presença do Estado - não um Estado que resguarde os direitos do conjunto da sociedade, mas que aplique a força para manter a ordem que se diz ameaçada, um Estado que se torne criminoso, portanto, ao vitimar seus próprios cidadãos. Essa dimensão está expressa na linguagem que o narrador saramaguiano emprega para dar voz à coletividade dos jornalistas, diante da câmera que aparece e reaparece: uma linguagem dramatizada, e precariamente elaborada, que informa muito pouco além da repetição do senso-comum com ares de espetáculo.

Para Tiburi (2015, p. 20), em conformidade com o que observamos em Saramago, “a política define-se como experiência de linguagem e [...] a qualidade dessa experiência nos une ou nos separa, tornando-nos seres políticos ou antipolíticos”. Desse modo, o uso de uma linguagem empobrecida para o discurso da mídia, no romance, nos parece intencional, no contexto de degeneração da democracia na sociedade retratada. Afinal, “se nosso ser político se forma em atos de linguagem, precisamos pensar nessa formação quando o empobrecimento desses atos se torna tão evidente. O autoritarismo é o sistema desse empobrecimento” (TIBURI, 2015, p. 20). Trata-se, em suma, de um discurso midiático em concordância com a operação estética da política em curso que, no cerne, esfacela a democracia liberal representativa - alvo de Saramago no romance.

Ainda neste sentido, Herman e Chomsky (2002) e Tiburi (2015) parecem convergir no sentido das críticas tecidas por Saramago: em suas obras, denunciam a manipulação das massas e realização de propaganda em favor de interesses políticos que aspiram à dominação classista. Para Tiburi (2015, p. 48), isto é, no fim, o fascismo:

É o caráter manipulador que opera na formação das massas. Os meios de comunicação têm um papel fundamental nesse processo: a propaganda disfarçada de jornalismo não consegue esconder o seu fascismo, consegue transformar a visão de mundo fascista (de ódio e negação da alteridade) em valor que é louvado por quem nunca pensou em termos ético-políticos e, por isso mesmo, cai na armadilha antipolítica.

Chomsky e Herman (2002, p. 11) enfatizam que a atuação dos meios de comunicação está a serviço dos interesses dos grupos que dominam o estado e que a atividade midiática em geral deve ser analisada sob o modelo da propaganda. Para os autores, “a mídia serve e se propaga em nome dos poderosos interesses sociais que a controlam e financiam. Os representantes desses interesses estão bem posicionados para moldar e restringir a política de mídia”.³

A preocupação com a manipulação dos meios de massa foi postulada pela Escola de Frankfurt nos anos 1940, com os estudos sobre a Indústria Cultural. Mas Saramago subverte também esta concepção, ao narrar um desfecho completamente diferente para o fim da manifestação que acontece na trama: ninguém invadiu ou quebrou nada, ninguém foi morto; a multidão apenas se dispersou silenciosamente, ao contrário do que esperavam os canais midiáticos. A propaganda do medo e do ódio, impetrada pelos meios de comunicação a partir do contexto incompreensível com o qual se depararam naquela sociedade, não se justificou.

Para Saramago, portanto, a mídia não só nem lida com a verdade dos fatos enquanto dissemina preconceitos, como também é responsável por uma certa normalização, com raízes morais, na forma de ser daquela sociedade. O discurso aparentemente conciliatório é visto tanto como um golpe dado na mídia pelos cidadãos quanto como representativo da apatia social que o romance também alveja.

A apatia está sempre cheia de condescendência, porém. Esta passagem de *Ensaio sobre a lucidez* pode remeter à manifestação da chamada “Maioria Silenciosa” – movimento de setores conservadores em apoio ao então presidente, general Spínola, que ocorreu em Portugal em 1974, e que acabou derrotado após a renúncia do general, como parte dos eventos que conduziram à Revolução dos Cravos. Veremos que há, aqui, um movimento de complicação no enredo do livro que caminha para o desfecho: trata-se do rompimento com a idealização da sociedade ali apresentada. O que poderia parecer a descrição de uma atitude cidadã coletiva ideal, a massiva votação em branco, é, na verdade, a manifestação da apatia e da vontade de que tudo continue como está.

³ Excerto do original: “[...] the media serve, and propagandize on behalf of, the powerful societal interests that control and finance them. The representatives of these interests are well positioned to shape and constrain media policy [...]” (CHOMSKY; HERMAN, 2002, p. 11)

A bem da verdade, de uma maneira ou de outra, a mídia alcança seus objetivos odiosos na resolução daqueles acontecimentos: ao não discutir o que de fato importa sobre os votos e a crise da representação, ao esgotar o noticiário com violência explícita e pornografia velada. Tal constatação confirma a completude das críticas de Saramago à mídia, que, segundo Aguilera (2010, p. 440),

abrangeram a renúncia da imprensa à função crítica independente, sua suavização e o culto à banalização e ao espetáculo, a tirania das audiências, que fomentam fenômenos como o lixo televisivo, assim como, por fim, a desinformação causada pela superabundância de notícias de má qualidade. Em *Ensaio sobre a lucidez* o autor colocou algumas dessas questões no contexto da degeneração da democracia.

A ode ao punitivismo na busca pela culpabilização individual como resolução dos problemas coletivos revela, mais uma vez, a confluência de pensamento entre Saramago e Tiburi (2015, p. 73), para quem “quando a violência da fala chega à comunicação que, em escala institucional, atinge o que chamamos de ‘mídia’, o perigo se intensifica”.

Essa postura leviana associa a mídia aos atos mais escusos que vão se suceder nas páginas finais do romance: a publicação da carta-denúncia do primeiro cego, que acusa a mulher do médico de estar envolvida com o episódio dos votos em branco; a publicação da foto da mulher no jornal como culpada e inimiga pública número um. A mídia é o principal instrumento de que dispõe o governo para levar a cabo a conspiração que encontraria um culpado – excetuando-se o próprio governo - e poria fim ao problema. Disseram os jornais, e “a informação era igual em todos”, que:

essa mulher é considerada pela polícia como a provável culpada da nova cegueira, felizmente limitada por esta vez ao âmbito da ex-capital, que veio introduzir na vida política e no nosso sistema democrático o mais perigoso germe da perversão e da corrupção. [...] Se vier a provar-se, sem o mais ligeiro resquício de dúvida, como tudo indica, que a tal mulher do médico é culpada, então os cidadãos respeitadores da ordem e do direito exigirão que o máximo rigor da justiça caia sobre a sua cabeça (SARAMAGO, 2014, p. 321).

Saramago recorre a um jogo de palavras ambíguo para transpor a narrativa jornalística, cujo intuito é legitimar as fontes “fidedignas”, leia-se assessores de comunicação do ministério do interior, que atestam a suspeição da mulher que está em retrato colossal na capa de todos os jornais. Alguns periódicos chegam a dar a informação de que a mulher não cegara durante a epidemia que acometera a cidade, quatro anos antes. Neste ponto, as representações até então coletivas passam a individualizar-se na narrativa saramaguiana: o papel da mídia se personifica nas relações de poder pelos diretores dos jornais que aceitam participar da conspiração envolvendo a mulher do médico; a coletividade vai se materializando nos personagens de *Ensaio sobre a cegueira*, que retornam; a ação autoritária do governo e seus instrumentos de repressão são matizados pela figura subversiva e sedenta por verdade do comissário.

Numa espécie de redenção do jornalismo em suas relações com a sociedade, uma das individualidades que vão exercer papel preponderante na narrativa é do jornal de esquerda. Este periódico publica a carta que oferece um contraponto à narrativa instituída sobre a culpabilidade da mulher do médico. Juntamente com o trabalho do comissário, há uma busca pela verdade em meio a um contexto de mentiras. São indivíduos que, por assim dizer, também têm seu momento de reflexão ética e posicionamento lúcido. Trata-se de uma atitude última que levará o comissário a ser assassinado por agentes do governo e o jornal de esquerda a lidar com o acirramento da censura sobre si, mais que aos outros jornais.

A violência estatal instaurada como estratégia para conter a crise encontra resistência dessas pessoas, cuja única arma é o dizer verdadeiro: a franqueza com que os seis cegos de *Ensaio sobre a cegueira* respondem aos interrogatórios, e a altivez da mulher do médico ao perceber que era acusada e mesmo assim não esmorece, de maneira tal que não seria mais possível condená-la através de aparentes processos legais. A única condenação possível àquela “mente diabólica” era mesmo a morte sob a mira de um atirador de elite.

Diante da dignidade dessa morte está também a lembrança da mesquinhez humana: as atitudes irresponsáveis e comezinhas do primeiro cego, recalcado pelo abandono da esposa, que numa demonstração de sua frágil masculinidade disfire o golpe fatal contra a mulher mais forte que já conheceu e que teria instado a companheira do primeiro cego à insubmissão. É a pura expressão da misoginia. Há ainda os dois cegos que surgem na última cena do romance, a descrever a indiferença de parte do povo para com aqueles que afirmam seu lugar como sujeitos que dizem e buscam se fazer escutar. Que do âmago da sua sensibilidade, assim como o cão das lágrimas, ousam uivar.

A mulher aproxima-se da grade de ferro, põe-lhe as mãos em cima e sente a frescura do metal. Não podemos perguntar-lhe se ouviu os dois tiros sucessivos, jaz morta no chão e o sangue desliza e goteja para a varanda de baixo. O cão veio a correr lá de dentro, fareja e lambe a cara da dona, depois estica o pescoço para o alto e solta um uivo arrepiante que outro tiro imediatamente corta. Então um cego perguntou, Ouviste alguma coisa, Três tiros, respondeu outro, Mas havia também um cão aos uivos, Já se calou, deve ter sido o terceiro tiro, Ainda bem, detesto ouvir os cães a uivar (SARAMAGO, 2014, p. 359).

É emblemático que o romance termine em silêncio, depois de tantas vozes a ecoar ao longo da narrativa: nada resta a ser dito. Mataram o sensível, em primeiro lugar; em segundo, quem de fato poderia ter algo a dizer, e na sequência, a possibilidade de continuação. A aparente lucidez daquela sociedade imaginária termina na mais completa e incompreensível escuridão. E sobre a morte do cão, ficamos no fio que une as palavras de Saramago às de Tiburi (2015, p. 74):

Sabemos que a destruição da sociedade se dá na destruição da subjetividade das pessoas. Cada um deve ser aniquilado como pessoa, ou seja, precisa ter perdido a si mesmo para poder sentir que a vida do outro não vale a pena e que deve ser aniquilada de qualquer modo. Ele se

entrega ao ato de atirar a primeira pedra porque está iludido de que a sua vida pode valer alguma coisa. Não há futuro para uma sociedade cujo pensamento comum é este.

O impacto da linguagem dos meios de comunicação sobre o funcionamento da democracia mobiliza a compreensão de Saramago acerca do trabalho de escrita em diferentes segmentos. Essa perspectiva remete à visão do escritor a respeito do papel ativo do leitor em sua busca por escrever para fora, na qual está subjacente a responsabilidade de quem escolhe trabalhar com a escrita, tanto na literatura, como no jornalismo.

Saramago parece ver no jornalismo um tipo de escrita que favorece a intervenção social tanto para processos de manipulação como de conscientização, tratando-se, portanto, de um espaço a ser disputado.

Considerações finais

Nesta busca pelas metáforas usadas por José Saramago para alegorizar o tema da mídia em suas relações com a política em *Ensaio sobre a lucidez*, o principal aspecto a ser ressaltado é a presença do tema da mídia na obra, analisada a partir de um viés crítico, como agente de manutenção do poder das classes dominantes. Ao pretendermos estabelecer uma leitura crítica das narrativas midiáticas a partir deste romance, visamos explorar caminhos que nos possibilitem refletir acerca dos sentidos produzidos por práticas midiáticas na interpretação da realidade social.

Trata-se de uma via capaz de revelar vestígios para a compreensão de um contexto social e político do qual o jornalismo, enquanto forma cultural de circulação da informação e instituição social da democracia representativa, é constituinte de uma superestrutura em disputa, em um mundo cujas relações sociais e dinâmicas culturais se dão, em boa parte, por mediação dos meios de comunicação e de outras formas de produção midiática.

As análises de Saramago a respeito da mídia e da democracia política, selecionadas dentre tantas questões que tematizou em suas obras, levam-nos a refletir sobre como o romance em questão faz emergir a figura do jornalista no interior das críticas tecidas pelo escritor à democracia representativa. Essas análises, por outro lado, também estão evidentes em declarações que Saramago deu a respeito da função social dos meios de comunicação em intervenções públicas constantes, considerando-se que o processo de comunicação midiática está sujeito à lógica empresarial da audiência e, por isso, torna-se espaço propício ao sensacionalismo, às violações de direitos dos cidadãos e à subserviência ao capital.

Ensaio sobre a lucidez ressalta a ideia de alternativas políticas para a radicalização da democracia proposta por Saramago enquanto intelectual público, que passa pela leitura crítica dos meios de comunicação e pela disputa por sua hegemonia, travada no campo da linguagem. Ambientado num país imaginário onde uma crise institucional e política é instalada, a narrativa

deixa evidente que as autoridades do sistema representativo daquele país haviam perdido a confiança da população. Em nome da manutenção de uma pretensa ordem política e social, as elites de poder passam a travar uma guerra contra a população, contando com a ajuda da imprensa para incutir no tecido social tanto a ideia de crise, quanto a necessidade de se encontrar culpados pelo caos.

A partir da metáfora da lucidez, Saramago denuncia a coexistência da democracia com formas autoritárias do poder político numa conjuntura que engloba processos de manipulação midiática.

Referências

AGUILERA, Fernando Gómez. **As palavras de Saramago**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

AGUILERA, Fernando Gómez. **José Saramago: a consistência dos sonhos**. Cronobiografia. Lisboa: Caminho, 2008.

BARRETO, Emannel. Jornalismo e política: a construção do poder. **Estudos em Jornalismo e Mídia** (UFSC). Florianópolis, v.3, n.1, p. 11-22, 2006.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. O ato de narrar e as teorias do ponto de vista. **Cerrados** (UnB). Brasília, v. 8, n.9, p. 107-124, 1999.

BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. **Videologias: ensaios sobre a televisão**. São Paulo: Boitempo, 2004.

CHAUÍ, Marilena. Prefácio. In: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. **Videologias: ensaios sobre a televisão**. São Paulo: Boitempo, 2004.

CHOMSKY, Noam; HERMAN, Edward. **Manufacturing consent**. Nova York, Pantheon, 2002.

DANTAS, Marcos. **A lógica do capital-informação: a fragmentação dos monopólios e a monopolização dos fragmentos num mundo de comunicações globais**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DEBORD, Guy. **Sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

GALEANO, Eduardo. **A descoberta da América (que ainda não houve)**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1990.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

HOHLFELDT, Antonio. Os Novos Cães de Guarda. **Revista FAMECOS**. v. 7, nº 12, 134-135, jun. 2008.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.

LAGE, Nilson. **Ideologia e técnica da notícia**. Petrópolis: Vozes, 1982.

NARANJO, Jaime Sanchez. O nihilismo político: caminhos para uma renovação da democracia em José Saramago. **Revista de Estudos Saramaguianos**, n.7, p. 89-98, 2018.

NETO, Nefatalin Gonçalves. Alegorias saramaguianas em O Homem Duplicado. **Revista de Estudos Saramaguianos**, n.7, pp 48-70, janeiro, 2018.

SANTOS, Boaventura Sousa; MENDES, José Manuel (orgs). **Demodiversidade** – imaginar novas possibilidades democráticas. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a lucidez**. Lisboa: Porto, 2014.

SERRANO, Pascual. **Desinformação**: como os meios de comunicação ocultam o mundo. Rio de Janeiro: Espalhafato, 2010.

TIBURI, Márcia. **Como conversar com um fascista** – reflexões sobre o cotidiano autoritário brasileiro. Rio de Janeiro: Record, 2015.

A EXPRESSÃO LITERÁRIA DE UM SENTIDO ÉTICO DA EXISTÊNCIA NO ÚLTIMO ROMANCE DE JOSÉ SARAMAGO

THE LITERARY EXPRESSION OF AN ETHICAL SENSE OF EXISTENCE IN JOSÉ SARAMAGO'S LATEST NOVEL

Bianca Rosina Mattia^{1}*

RESUMO:

Ao priorizar o ser humano, José Saramago empreendeu em sua literatura, não dissociada da vida de cidadão, a expressão de uma humanidade ainda em construção. No desassossego em que dizia viver diante da degradante condição humana no mundo, transferiu aos seus leitores sua inquietação por meio das tantas histórias e personagens que criou. Recusando-se à apatia e à indiferença, mostrou-se incansável nas intervenções públicas e na criação ficcional. Manifestou sua preocupação com a perda de um sentido ético da existência e afirmou a necessidade de exprimi-lo em sua literatura. Neste trabalho, busco apresentar algumas reflexões acerca da experiência de vida da personagem de artur paz semedo, no romance *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*, a partir do conceito de *banalidade do mal* e das discussões que dele decorrem, especialmente o estudo de Frédéric Gros sobre a desobediência. A necessidade do pensamento reflexivo como fuga à banalidade do mal mostra-se imperativo para um sentido ético da vida e também emerge do romance para provocar e alertar os/as leitores/as à ética da responsabilidade.

Palavras-chave: Banalidade do mal. Ética. José Saramago. Literatura.

ABSTRACT

When prioritizing the human being, José Saramago undertook in his literature, not dissociated from the life of a citizen, the expression of a humanity still under construction. In the restlessness in which he said he lived in the face of the degrading human condition in the world, he transferred his concern to his readers through the many stories and characters he created. Refusing apathy and indifference, he proved tireless in public interventions and in fictional creation. He expressed his concern at the loss of an ethical sense of existence and affirmed the need to express it in his literature. In this work, I try to present some reflections about the life experience of artur paz semedo's character, in the novel *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*, based on the concept of the banality of evil and the discussions that result from it, especially the study of Frédéric Gros on disobedience. The need for reflective thinking as an escape from the banality of evil is imperative for an ethical sense of life and also emerges from the novel to provoke and alert readers to the ethics of responsibility.

Keywords: Banality of evil. Ethic. José Saramago. Literature.

1 * BIANCA ROSINA MATTIA é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) com bolsa do CNPq. Mestre em Literatura Portuguesa com dissertação sobre José Saramago. Integra o grupo de pesquisa de Estudos feministas e pós-coloniais de narrativas da contemporaneidade (LITERATUAL/UFSC)



[...] a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele.
(Jean-Paul Sartre, *Que é a literatura?*, 2015 [1949])

Em 2014, já passados quatro anos do falecimento de José Saramago, nas dependências da Fábrica Braço de Prata, antiga fábrica de armamento bélico, onde atualmente abriga-se um centro de cultura em Lisboa, apresentou-se ao público a edição inédita do último romance do escritor: *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*. Ainda que sem mencionar o título, o trabalho que Saramago começara a empreender neste romance já havia sido anunciado pelo próprio autor durante o lançamento de *Caim*, em 2009². Nesta oportunidade, o escritor limitou-se a expor as inquietações que o levaram a dar início à história, dentre elas, a de por que nunca houve uma greve em uma fábrica de armas. Ao final, indagou em tom de alerta: “Faz-se aquilo que se pode contra a droga, está a fazer-se aquilo que se pode contra a Gripe A, e o que que se faz para proibir as armas? Nada.”³

Inacabado, o romance foi publicado contando os únicos três capítulos escritos por Saramago, além das suas anotações referentes à construção da história. Somaram-se, ainda, à edição, as ilustrações do escritor e artista plástico alemão Günter Grass e os textos do escritor e ensaísta espanhol Fernando Gómez Aguilera e do jornalista e escritor italiano Roberto Saviano. A edição brasileira também inclui um texto do cientista político Luiz Eduardo Soares. Tal composição editorial oportuniza uma possibilidade de leitura de *Alabardas* – a partir de uma análise dos paratextos editoriais do livro, bem como da postura assumida por Saramago de em sua vida não dissociar o escritor do cidadão, intervindo ativamente na sociedade – como livro-manifesto, um Manifesto pela Paz (AUTOR/A, ano).

O romance põe em cena a problemática da indústria armamentista e os conflitos éticos que daí decorrem por meio da história da personagem de Artur Paz Semedo, um modesto funcionário cumpridor de seu dever como tal em uma fábrica de armamento leve e munições, que se encontra separado da mulher, Felícia, uma pacifista convicta e a responsável por motivar Artur a investigar, nos arquivos da fábrica, se nos anos da Guerra Civil Espanhola foram vendidos armamentos aos fascistas.

A história se circunscreve em torno da complexidade ética das questões acerca da fabricação e do comércio de armas e que retoma o percurso da década de 1930, marcado pelas guerras empreendidas pelos regimes totalitários de então para se fazer pensar os dias correntes. Já imerso nas profundidades do arquivo da fábrica, a tensão ética dá-se a ver quando o primeiro documento com o qual Artur se depara refere-se à Guerra do Chaco entre Bolívia e Paraguai: um recorte de jornal com informações sobre o conflito e um bilhete dobrado que ia junto da notícia. Neste, uma mensagem assinada pelo avô do atual administrador da fábrica contendo o pedido de que se obtivessem informações “[...] do conflito, principalmente a composição dos exércitos em confronto, efetivos de infantaria e artilharia, origem dos respectivos armamentos e seus

2 O vídeo pode ser acessado no Canal da Fundação José Saramago, no *Youtube*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Nw5xLwWbZTw>.

3 Transcrição minha diretamente do vídeo mencionado na nota 1.

fornecedores, nomes das pessoas influentes que poderiam ser contatadas em ambos os países.” (SARAMAGO, 2014, p. 53). A passagem expõe a face perversa de um dos grandes negócios mobilizadores das maiores quantias de dinheiro no mundo: “as armas, mercadorias diretamente ligadas à violência, que transformaram a guerra, os conflitos e a insegurança pública em fontes estratégicas de lucro na economia transnacional.” (SOARES, 2014, p. 81).

Se na ficção construída por Saramago, as armas, sua produção e seu comércio, estiveram presentes num cenário bélico, na atual realidade do Brasil, elas se tornaram símbolo de uma campanha eleitoral com promessas de flexibilização das leis para a posse e o porte de armas, cujo avanço nas pesquisas do então candidato, entre o primeiro e o segundo turno das eleições, estamparam manchetes de jornais como esta: “Novos fabricantes de armas já se preparam para entrar no Brasil.”⁴ A simbologia das armas imprimiu-se no corpo do candidato e de muitos de seus eleitores; fez-se presente no momento de sua posse como o gesto símbolo do poder instaurado: “Gesto que o presidente eleito institui desde o carro oficial em seu desfile de posse, deslocando-o de uma insurgência para uma nova inscrição simbólica: agora e ali instituída – o dedo em arma desfila a céu aberto e assume a casa do poder maior do país – o Palácio da Alvorada.” (KIFFER, 2019, p. 36).

Em *Alabardas*, a complexidade ética do universo da produção e do uso das armas foi também explorada pelo escritor sob a perspectiva da atitude e responsabilidade humana frente a este cenário. Conforme escreve Fernando Gómez Aguilera no texto que integra a edição, a proposta de Saramago com *Alabardas*, contada por ele àqueles que lhe eram mais próximos, ainda que não se possa saber se chegaria a ser concretizada, “consistia em dissecar o paradoxo moral do funcionário exemplar de uma fábrica de armas, Artur Paz Semedo, capaz de se abstrair em sua rotina das consequências derivadas da sua disciplinada eficácia profissional.” (AGUILERA, 2014, p. 75). O que, ainda nas palavras de Aguilera, consistia em “construir sua [de Saramago] visão sobre a banalidade do mal, [...] uma exploração minuciosa da responsabilidade ética do sujeito, para consigo e para com a sociedade, derivada da sua atuação; [...]” (AGUILERA, 2014, p. 76-77).

A preocupação do escritor com as questões em torno da ética marca sobremaneira seu pensamento político e social. Uma preocupação especialmente com o que afirmou ser, e que se pode ler no *Último caderno de Lanzarote*: “a questão central do nosso tempo [...], a perda de um sentido ético da existência” (2018 [1998], p. 207). Mas esse desassossego não esteve apartado de sua literatura, ao contrário, imbricou-se a ela: a necessidade de pensar sobre uma existência ética por meio da expressão literária. Em suas palavras: “Percebi, nestes últimos anos, que ando

⁴ Publicada em 26 de outubro de 2018, dois dias antes do segundo turno das eleições presidenciais, a matéria do jornalista Marcos de Moura e Souza, para o jornal *Valor*, anunciava: “Empresas fabricantes de armas de fogo estão otimistas com relação a futuros negócios no Brasil. A razão é o favoritismo de Jair Bolsonaro (PSL) na eleição presidencial de domingo. Representantes no país de duas multinacionais de armamentos e de uma novata de capital nacional afirmam que uma vitória do candidato levará ao aquecimento da demanda por armas no Brasil e abrirá oportunidades para novas fábricas.” Disponível em: <https://valor.globo.com/empresas/coluna/novos-fabricantes-de-armas-ja-se-preparam-para-entrar-no-brasil.ghtml>. Acesso em: 16 nov. 2020.

procurando uma formulação da ética: quero exprimir, através dos meus livros, um sentimento ético da existência, e quero exprimi-lo literariamente.” (SARAMAGO, 2010 [1996], p. 113).

O romance, especialmente pelas personagens, na descrição de seus afazeres, características e atitudes, faz eco ao pensamento de Hannah Arendt (1999) acerca do que denominou *banalidade do mal* em seu relato do julgamento, em 1961, de Adolf Eichmann, funcionário do regime nazista e responsável por organizar a deportação de judeus para os campos de extermínio durante a 2ª Guerra Mundial. E daí reverbera toda uma literatura da Filosofia, a pensar, também, a ética. A filósofa brasileira Marica Tiburi (2014), a quem voltarei à frente, apresenta uma reflexão a partir da pessoa de Eichmann para que se possa refletir sobre aquela que coloca como a primeira pergunta para uma construção ética de nós mesmos: “*Como nos tornamos o que somos?*” (2014, p. 34, grifos no original).

Nesse rumo, proponho pensar acerca de um sentido ético da existência na literatura de Saramago a partir da leitura de *Albardas*. Para tanto, anco-me em algumas reflexões filosóficas da ética, elaboradas a partir da pessoa de Eichmann e do relato de seu julgamento para, assim, percorrer a experiência de vida da personagem de artur paz semedo. A singularidade da experiência da personagem, dada a viver pela literatura (TODOROV, 2016), no encontro nunca passivo do leitor com o autor, abre uma possibilidade de encontro também com a vontade expressa por Saramago de um resgate do sentimento ético da humanidade.

Ponho-me a percorrer a experiência de vida da personagem de artur paz semedo pelas reflexões do filósofo francês Frédéric Gros (2018) em seu livro *Desobedecer*. A escolha, dentre outras, arrazoa-se também nas inquietações que motivaram Saramago a escrever *Albardas*. Foram, como mencionei inicialmente, apontadas pelo próprio autor em 2009, mas se encontram ainda nas anotações que seguem aos três capítulos do romance: a preocupação acerca da inexistência de uma greve numa fábrica de armas e um início de história inspirado no episódio de sabotagem de uma bomba durante a Guerra Civil Espanhola, que suspeitara ter lido em *L’Espoir*, romance de André Malraux. Ainda nas anotações, Saramago (2014 [2009]) confirma o equívoco quanto à referência a Malraux, mas, para o seu objetivo, satisfaz-se com a menção “(brevíssima) a operários de Milão fuzilados por terem sabotado obuses” (SARAMAGO, 2014 [2009], p. 60), feita por Malraux naquele mesmo romance.

A desobediência proposta por Gros (2018) problematiza-se pela inquietação do filósofo em perceber uma aceitação do mundo em seu atual estado catastrófico, com inúmeras razões que deveriam suscitar a desobediência, limitando-se a citar apenas três delas: “o aprofundamento das injustiças sociais, das desigualdades de fortuna”; “a degradação progressiva do meio ambiente”; “o processo contemporâneo de criação das riquezas” (GROS, 2018, p. 10-14). A pergunta que enseja as reflexões apresentadas no livro se elabora no desejo de “compreender, interrogando as condições éticas do sujeito político, por que é tão fácil chegar a um acordo sobre o desespero da ordem atual do mundo, mas tão difícil desobedecer-lhe.” (2018, p. 18). A questão da desobediência analisada por Gros (2018), contudo, é pensada

a partir da questão da obediência, posto que a desobediência, ante o absurdo, a irracionalidade do mundo em seu estado atual, é a evidência. Ela exige poucas explicações. Por que desobedecer? Basta abrir os olhos. A desobediência é mesmo a tal ponto justificada, normal, natural, que o que choca é a ausência de reação, a passividade. (GROS, 2018, p. 16, grifos no original).

Historicamente relacionadas entre si, uma vez que ambas têm origem na luta da classe trabalhadora por melhores condições, a greve e a sabotagem, na medida em que rompem as barreiras de uma obediência cega, de uma atitude resignada perante ordens superiores, diante de uma condição humana degradante, podem ser pensadas como exemplos da desobediência proposta por Gros (2018, p. 17): a que se faz “declaração de humanidade”. Uma desobediência, portanto, não distante da que propunha Saramago por meio da literatura aos seus leitores, pela inquietação e provocação às nossas consciências; um escritor avesso àquela sabedoria de quem vê o mundo como mero espectador, e cujo “propósito último se traduzia em humanizar a vida.” (AGUILERA, 2010, p. 109). Em *Alabardas*, Saramago continuou a investigar a condição humana, seus conflitos éticos, e a necessidade de se insurgir contra a desumanização da vida.

Convém, então, a descrição da personagem de artur paz semedo:

[...] há que se dizer que o sonho da sua vida profissional é vir a ser nomeado responsável pela faturação de uma das seções de armas pesadas em vez da miuçalha das munições para material ligeiro que tem sido, até agora, a sua quase exclusiva área de trabalho. Os efeitos psicológicos desta entranhada e não satisfeita ambição intensificam-se até à ansiedade nas ocasiões em que a administração da fábrica apresenta novos modelos e leva os empregados a visitar o campo de provas, [...] Contemplar aquelas reluzentes peças de artilharia de variados calibres, aqueles canhões antiaéreos, aquelas metralhadoras pesadas, aqueles morteiros de goela aberta para o céu, aqueles torpedos, aquelas cargas de profundidade, aquelas lançadeiras de mísseis do tipo órgão de estaline, era o maior prazer que a vida lhe podia oferecer. [...] Tantas e tão fortes emoções quase faziam perder o conhecimento ao nosso homem. À beira do delíquio, pelo menos assim o cria ele, balbuciava, Água, por favor, deem-me água, e a água sempre aparecia, pois os colegas já iam de sobreaviso e imediatamente lhe acudiam. Aquilo era mais uma questão de nervos que outra coisa, artur paz semedo nunca chegou a desfalecer por completo. Como se está vendo, o sujeito em questão é um interessante exemplo das contradições entre o querer e o poder. Amante apaixonado das armas de fogo, jamais disparou um tiro, não é sequer caçador de fim de semana, e o exército, perante as suas evidentes carências físicas, não o quis nas fileiras. Se não trabalhasse na fábrica de armamento, o mais certo é que ainda hoje estivesse a viver, sem outras aspirações, com a sua pacifista felícia. Não se pense, no entanto, que se trata de um homem infeliz, amargado, desgostoso da vida. Pelo contrário. A estreia de um filme de guerra provoca-lhe um alvoroço quase infantil, é certo que nunca perfeitamente compensado, pois a ele tudo quanto vê lhe parece pouco, [...]. (SARAMAGO, 2014, p. 10-2).

A delineação cômica do perfil da personagem intensifica aquela que pode ser a principal das suas características: a mediocridade. Um funcionário vivamente deslumbrado pelo aparato bélico, mas inofensivo no próprio deslumbramento, pois nunca sequer disparou um tiro. Não há, por essas linhas, qualquer possibilidade de vê-lo com traços de uma personalidade para além daquela de um cidadão qualquer, com suas especificidades emocionais que não colocam nada

nem ninguém em risco. Mas é justamente nesta normalidade de artur paz semedo – que leva ao paralelo com Eichmann – onde reside a tensão das reflexões sobre a ética: “O problema com Eichmann era exatamente que muitos eram como ele, e muitos não eram nem pervertidos, nem sádicos, mas eram e ainda são terrível e assustadoramente normais.” (ARENDRT, 1999, p. 299). Não se trata, como destaca Arendt (1999, p. 311), de entender a atitude de “completa irreflexão” que levou Eichmann a ser considerado um dos maiores criminosos como algo “‘banal’ e até engraçado”, nem mesmo, por não se poder extrair dele qualquer “profundidade diabólica ou demoníaca”, é possível chamar isso de “lugar-comum”. A temível lição da *banalidade do mal*, afirma Arendt, está justamente no que ela “desafia as palavras e o pensamento” (1999, p. 274).

A discussão teórico-ética em torno do processo de Eichmann permaneceu, desde a década de 1970, a duas vias, numa oposição abstrata, como explica Gros:

[...] ou você faz de Eichmann um monstro de antissemitismo, esquecendo de pôr em causa a modernidade gestora e nossas próprias covardias, porque Eichmann é rejeitado para uma exterioridade maléfica; ou faz o processo da monstruosidade da modernidade técnica, ao risco de torná-lo uma peça “inocente” do sistema. (GROS, 2018, p. 118).

O que ainda faz com que a reflexão ética contemporânea continue a enfrentar o processo de Eichmann, não é senão o fato de que as questões éticas que dali emergem colocam em “movimento a dialética vertiginosa da responsabilidade e da obediência” (GROS, 2018, p. 115). Daí porque, na sua pesquisa acerca da desobediência, o filósofo francês se coloque a pensar uma terceira via: um *retorno*, tanto às declarações de Eichmann durante o processo, quanto ao texto de Arendt para uma explicação acerca do que quis ela dizer com a expressão “banalidade do mal” (GROS, 2018).

São, pois, nas primeiras declarações de Eichmann durante o processo que podemos lembrar de artur paz semedo, uma vez que se referem ao cumprimento de ordens como a realização de um dever, o que, por isso só, não motiva à punição. artur paz semedo era também um funcionário que cumpria as ordens daqueles que lhe eram superiores na relação de trabalho. Mas a problemática destacada por Gros (2018) está em que “nunca se ouve Eichmann dizer: ‘Vocês não podem me punir, não sou responsável pelo genocídio dos judeus, porque não fiz mais do que obedecer, eu era apenas um fantoche submisso, articulado por outrem’[...]” (2018, p. 120). Em suas declarações, o que Eichmann faz, conforme destaca Gros, é reivindicar “a *moralidade* de sua obediência, apoia-se numa responsabilidade de pura lealdade. Não se desresponsabiliza: admite e até reclama sua responsabilidade, [...]” (GROS, 2018, p. 120-121).

É justamente “nessa lealdade cega, com falsos ares solenes, nessa atroz dignidade reivindicada” (GROS, 2018, p. 121) que se encontra o que Arendt identifica como uma *completa irreflexão* de Eichmann: “Ela vê um ser insignificante, fraco, jactancioso, sem envergadura, insípido. Mas essa mediocridade nunca o desresponsabiliza.” (GROS, 2018, p. 121). Para Gros (2018, p. 122), o que Arendt evidencia em seu relato é a “burrice” de Eichmann, no sentido de um pensamento vazio, “por clichês, por generalidades”, a incapacidade de formular um

pensamento, uma opinião, aderindo apenas às ideias prontas, a uma fala automática. Arendt “não estigmatiza nem a falta de espírito nem a limitação de inteligência, e sim a ausência de juízo.” (GROS, 2018, p. 122). O que não desresponsabiliza Eichmann porque, a considerar a idade, mostra-se em condições de ser “responsável pela própria burrice”. (GROS, 2018, p. 122). A burrice, nesse sentido, é o exato “momento da perversão ética, da desresponsabilização. [...] uma burrice ativa, deliberada, consciente. Essa capacidade de tornar a si próprio cego e burro, essa teimosia em *não querer saber*, é isso a ‘banalidade do mal’”. (GROS, 2018, p. 129).

Voltemos, então, ao romance. Após assistir o filme *L’Espoir*, de André Malraux, cujo interesse deveu-se por ter lido no jornal se tratar de um filme de guerra, artur paz semedo também adquiriu o livro e se inquietou com a passagem em que se narra uma breve saudação aos operários fuzilados em Milão por terem sabotado obuses:

[...] percebeu em si um rápido lampejo de comiseração pela sorte dos pobres diabos, mas que imediatamente deu passagem a uma frase impiedosa que teve o escrúpulo de pronunciar em voz alta para que constasse, Não se podem queixar, tiveram o que procuravam, quem semeia ventos colhe furacões, isto foi o que ele disse. (SARAMAGO, 2014, p. 17).

A automaticidade da fala composta por uma dessas que são frases-prontas, de expressão corriqueira, se mostra suficiente àquele que não quer formular o pensamento: a definição da “burrice”, a “completa irreflexão” que constroem a *banalidade do mal*. Um rápido sentimento a lhe conferir humanidade, contudo, foi o primeiro a se revelar na personagem, e aqui se pode destacar *a mão que escreve*⁵: a do escritor que tinha como prioridade absoluta o ser humano e a humanização da vida, a esperança na humanidade. Toma, então, artur, a decisão de telefonar para felícia a lhe falar do filme e da leitura do livro, ainda que não tenha prosseguido com esta. O assunto faz com que ela lhe conte de um caso semelhante de sabotagem também acontecido durante a guerra espanhola, ao que reage artur invocando o sentido de responsabilidade que deveriam ter os funcionários das fábricas de armas:

[...] Ao contrário do que parece pensar, não reclamo fuzilamento para os culpados de crimes como esse, mas apelo para o sentido de responsabilidade das pessoas que trabalham nas fábricas de armas, aqui ou em qualquer outro lugar, disse artur paz semedo, Sim, o mesmo tipo de responsabilidade que fez com que nunca tivesse havido uma greve nessas fábricas, Como sabes, Teria sido notícia mundial, teria entrado na história, Não se pode discutir contigo, Pode, é o que temos estado a fazer, Devo desligar, Antes, ainda te dou uma sugestão para as horas vagas, Não tenho horas vagas, Pobre de ti, mouro de trabalho, Que sugestão é essa, Que investigues nos arquivos da empresa se nos anos da guerra civil de espanha, entre trinta e seis e trinta e nove, foram vendidos por produções belona s.a. armamentos aos fascistas, E que ganharia eu com isso, Nada, mas aprenderias mais alguma coisa do teu trabalho e da vida, [...]. (SARAMAGO, 2014, p. 21-22).

5 Referência ao ensaio de Teresa Cristina Cerdeira, no qual se lê: “a mão que escreve [...] não elide o corpo que está por trás do texto.” (2014, p. 16). Releio-a acrescentando ao corpo a sua humanidade, como expressão da existência ética, e que se imprime, toda ela, no texto.

A responsabilidade de que fala artur, ironizada em seguida por felícia, mas que por esta ironia não deixa dúvidas, trata-se daquela “responsabilidade de pura lealdade” (GROS, 2018), a obediência cega. Para instigar artur ao pensamento, felícia sugere que ele investigue os arquivos da fábrica e, em resposta à pronta pergunta de artur ao não ver motivo lucrativo para empreender a tarefa sugerida, ela se torna a voz da preocupação com uma existência ética. Aprender algo mais sobre o seu trabalho e sobre a sua vida seria uma via de levar artur à possibilidade do pensamento reflexivo, e de viver o contrário de Eichmann, que escolheu a “burrice, porque preferiu não pensar, não saber, não ver” (GROS, 2018, p. 123).

Sair da banalidade do mal, de acordo com Tiburi (2014), configura-se em fazer uma opção: a do pensamento reflexivo, e em sendo o pensar reflexivamente em si mesmo um ato ético, trata-se, então, de fazer a opção ética e responsável. Mas a ética, destaca a filósofa, acontece “na qualidade das relações que estabelecemos com o que há neste mundo e, sobretudo, uns com os outros” (2014, p. 17). Por isso, o pensar é ainda “pensar no outro, com o outro, é ir além de si” (2014, p. 26). Assim também propõe Umberto Eco, ao afirmar que a dimensão ética diz com as relações interpessoais e tem em sua base o respeito ao “direito da corporalidade do outro, entre os quais o direito de falar e de pensar.” (2010, p. 94-95).

A necessidade certa vez declarada por Saramago (2010 [1998]) de uma *insurreição ética* frente ao total desprezo pela dignidade humana, haveria de passar por uma forma diferente de entender as relações humanas e que tivesse como centro o respeito ao outro: “a ideia do respeito ao outro como parte da própria consciência poderia mudar algo no mundo.” (SARAMAGO, 2010 [2000], p. 114). Se entendemos, como afirma Antoine Compagnon, que a literatura, “como exercício de pensamento” (2010, p. 66) é capaz de nos oferecer “uma formação de si mesmo e o caminho em direção ao outro” (2010, p. 69), então podemos pensar que ela nos oferece um sentido ético da existência. O escritor, contudo, como bem observa Todorov (2016, p. 78), “não faz a imposição de uma tese, mas incita o leitor a formulá-la: em vez de impor, ele propõe, deixando, portanto, seu leitor livre ao mesmo tempo em que o incita a se tornar mais ativo.”. Esta atividade do pensamento reflexivo, a mesma que, de forma incontornável, descreveu Roland Barthes, indagando seu leitor: “Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu *ler levantando a cabeça?*” (2012, p. 26, grifos no original).

Em seu último romance, Saramago nos colocou frente à complexidade ética da existência a partir da experiência singular de seus personagens, tão semelhantes a nós no que a vida humana tem de comum – em comunidade – a tornar ainda mais possível a experimentação da alteridade entre o leitor e a personagem. Incutiu-nos pensar no que andamos a fazer neste mundo, individualmente, mas que de forma inevitável afeta a coletividade que somos e vivemos. Um modesto funcionário, exemplar no exercício de sua função, obediente ao trabalho que exerce, mas absorto no cumprimento de seu dever, nunca se pergunta sobre a finalidade do que faz – que

é a morte de outros. Inacabado, o escritor deixou-nos, não apenas a inquietação de sabermos como a história de artur paz semedo e da pacifista felícia continuaria, mas o desassossego de pensarmos sobre a nossa responsabilidade, fundamentalmente ética, a não ignorar o mundo.

Referências

AGUILERA, Fernando Gómez. Ética. In.: SARAMAGO, José; AGUILERA, Fernando Gómez (Org.). **As palavras de Saramago**: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 109-110.

AGUILERA, Fernando Gómez. Um livro inconcluso, uma vontade consistente. Trad. Eduardo Brandão. In.: SARAMAGO, José. **Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas**: com textos de Fernando Gómez Aguilera, Luiz Eduardo Soares, Roberto Saviano. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 63-78.

ARENDDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**: um relato sobre a banalidade do mal. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

CERDEIRA, Teresa Cristina. A mão que escreve. In.: _____ (Org.) *A mão que escreve: ensaios de literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014. p. 11-17.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?**. Trad. Laura Tradei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

ECO, Umberto. **Cinco escritos morais**. Trad. Eliana Aguiar. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

GROS, Frédéric. **Desobedecer**. Trad. Célia Euvado. São Paulo: Ubu Editora, 2018. (Coleção Exit).

KIFFER, Ana. O ódio e o desafio da relação: escritas dos corpos e afecções políticas. In.: _____; GIORGI, Gabriel. **Ódios políticos e política do ódio**: lutas, gestos e escritas do presente. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. (Coleção Por que política?; v. 5). p. 35-78.

SARAMAGO, José. Las palabras ocultan la incapacidad de sentir. *ABC (Suplemento ABC Literário)*. Madri, 9 de agosto de 1996 [Entrevista a Juan Manuel de Prada]. In.: _____; AGUILERA, Fernando Gómez (Org.). **As palavras de Saramago**: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 113.

SARAMAGO, José. “El hombre se ha transformado en un monstruo de egoísmo y ambición”. **El Cronista**, Buenos Aires, 11 de setembro de 1998. [Entrevista a Osvaldo Quiroga]. In.: _____; AGUILERA, Fernando Gómez (Org.). **As palavras de Saramago**: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 113.

SARAMAGO, José. “Antes el burócrata típico era un pobre diablo, hoy registra todo”. **La Nación**, Buenos Aires, 13 de dezembro de 2000 [Entrevista a Susana Reinoso]. In.: _____; AGUILERA, Fernando Gómez (Org.). *As palavras de Saramago*: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 114.

SARAMAGO, José. **Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas**: com textos de Fernando Gómez Aguilera, Luiz Eduardo Soares, Roberto Saviano. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SARAMAGO, José. **Último caderno de Lanzarote**: o diário do ano do Nobel. v. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?**. Trad. Carlos Felipe Moisés. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. (Coleção Textos Filosóficos).

SOARES, Luiz Eduardo. A violência segundo Saramago. In.: SARAMAGO, José. **Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas**: com textos de Fernando Gómez Aguilera, Luiz Eduardo Soares, Roberto Saviano. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 79-89.

TIBURI, Marcia. **Filosofia prática**: ética, vida cotidiana, vida virtual. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. 6. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2016.

O FIM DE UMA BUSCA É O PRINCÍPIO DE OUTRA

THE END OF A SEARCH IS THE PRINCIPLE OF ANOTHER

Pedro Fernandes de Oliveira Neto^{1*}

RESUMO

Todos os nomes, de José Saramago, ilustra um princípio espiralar do romance. A leitura aqui apresentada se constitui como a exegese sobre alguns dos últimos périplos do Sr. José, como os da visita ao cemitério e a recomposição da ordem da Conservatória, a fim de reencontrar, de forma diversa, a figura motivo de suas buscas. A partir da tese segundo a qual o sujeito é ato contínuo, um exercício de aprendizagem sobre mundo e em relação com outro, que se institui como uma recorrência no conjunto da obra saramaguiana, o que buscamos compreender é como através do Sr. José, José Saramago avança no trabalho de exploração sobre um mundo de contradições. Nesse sentido, compreendemos que este romance repensa, a partir da travessia, os lugares dos sujeitos numa determinada conjuntura social e seu papel na reinvenção de suas estruturas individual e social.

Palavras-chave: José Saramago. Travessia. Sujeito.

ABSTRACT

The narratives that constitute *All the Names*, by José Saramago, form part of a spiraling effect in the novel. Once recognized, the image of the spiral can function as a conceptual metaphor for the protagonist's journey through the city. The reading presented here is an exegesis of some of the final treks of Sr. José's journey, such as his visit to the cemetery and the reestablishment of the Order of the Conservatory, as he hopes to rediscover, in different ways, the figure behind his search. Based on the thesis that the subject is a continuous act, an exercise in learning about the world, in relation to others—a recurrent idea in Saramago's work—what we seek to understand is how, through Sr. José, Saramago advances his exploration of a world of contradictions. In this sense, we understand that, using the journey, this novel rethinks the subjects' places in determined social circumstances and their role in the reinvention of individual and social structures.

Keywords: José Saramago. Journey. Subject.

1 * PEDRO FERNANDES DE OLIVEIRA NETO é professor de literatura da Universidade do Rio Grande do Norte (UFRN). É Doutor em Estudos da Linguagem (Literatura comparada). É membro do Grupo de Estudos Críticos da Literatura (GECLIT). É pesquisador colaborador na Cátedra Internacional José Saramago (Universidade de Vigo). É organizador da coletânea *Peças para um Ensaio* (Ed. Moinhos, 2020). É autor do e-book *Palavras de pedra e cal* e de *Retratos para a construção do feminino na prosa de José Saramago* (APPRIS, 2012).



A circularidade dos itinerários não deve ser compreendida como um movimento estanque já que das sobreposições soltas de um círculo sobre outro se ergue a sua forma. A imagem que melhor a representa é a do movimento espiralar, em que uma situação pode recorrer a outra, mas a situação seguinte, apesar de relembrar a anterior, nunca é a mesma. A ruptura com a linearidade da forma, evidenciada pela personagem do Sr. José em *Todos os nomes*, atesta isso; é de voltas que se faz um percurso. Sublinhamos a própria observação do narrador quando se limita a perscrutar o uso do fio de Ariadne para a entrada do escriturário nos arquivos dos mortos: “Poder-se-á perguntar para que irá servir ao Sr. José um fio tão extenso, de cem metros, se o comprimento da Conservatória Geral, apesar dos sucessivos acréscimos, ainda não passou de oitenta” — questiona; “É uma dúvida constante de quem imagina que tudo na vida se pode fazer seguindo cuidadosamente uma linha recta, que é sempre possível ir de um lugar a outro pelo caminho mais curto” — observa; “mas aqui, onde os vivos e os mortos partilham o mesmo espaço, às vezes há que dar muitas voltas para encontrar um destes” (SARAMAGO, 1997, p.167-168)².

Dessas observações se renova a expressão de que, mais que o fim do percurso, o que interessa ao romancista, no enalço de seu protagonista, é o que se encontra ao longo do itinerário. Afinal, o enredo de *Todos os nomes* é sabido: este dedicado e meticuloso funcionário da Conservatória do Registo Geral mantém o gosto de colecionar, no vazio das horas entre um expediente e outro, os registros de figuras famosas; encontra ao acaso a ficha com os dados de uma desconhecida e, desde então, estabelece uma rotina totalmente contraditória ao seu modo de agir e ser, a fim de encontrar essa mulher; depois de vários itinerários, e já no enalço da sua obsessão, descobre que ela está morta.

É, pois, com esta consideração sobre o valor daquilo que se encontra ao longo do itinerário que avançamos sobre um dos últimos percursos do Sr. José em busca da mulher desconhecida: sua visita ao Cemitério Geral se faz não para se certificar de que a mulher desconhecida está morta e sim para ter certeza de que esteve viva, imbuído talvez da vontade de não acreditar que a história é igual para todos, como suspeitava antes de pensar o que deve ser feito tendo em mãos o princípio e o fim das buscas.

A ida ao cemitério, fim e início de outros itinerários, permite ao protagonista do romance descobrir novos elementos sobre o objeto de sua perquirição, através da fala um tanto displicente do curador do cemitério sobre o caso que está a investigar — “Está nos suicidas” (p.222). Para além de uma burocratização da morte, ressaltam as relações de semelhança entre o espaço da Conservatória e do Cemitério (“Entra-se pelo cemitério por um a edifício antigo cuja frente é irmã gêmea da fachada da Conservatória Geral do Registo Civil”, p.213). Pode-se pensar essa ida aos mortos como um instante de revelação para o Sr. José sobre os limites entre a vida e a

² Como todas as citações de *Todos os nomes* partem de uma mesma edição, a partir de agora indicaremos apenas o número da página.

morte, já que aqui esses termos não estão mais em oposição como no início de sua itinerância. Vida e morte estão cerzidas como planos da existência. Como a arquitetura arborizada do cemitério penetrando sem limites o espaço dos vivos, vida e morte passam a ser expressões interdependentes. Saído do mundo dos vivos, o escriturário se confunde na escuridão da noite com o lugar dos mortos: “de si para si, pensava que o mais natural seria estar com medo ... com o singular cemitério que o rodeava, uma assembleia de suicidas, um ajuntamento de silêncios que de um momento para outro poderá começar a gritar” (p.233). Mas, se entendemos os passos dessa personagem como os passos do herói da épica³, caberia perguntar: em que pensam os heróis desse tempo quando mergulhados na escuridão?

Sabendo que não pertence mais a este mundo a única pessoa que talvez pudesse responder sobre seus desejos, o Sr. José é figura descendente de Atlas, o que sustenta o globo terrestre nas costas, ou de Sísifo, o que está condenado a padecer do eterno esforço de, com uma pedra de mármore às costas subir à montanha para logo depois retornar num movimento *ad aeternum*: “o que percebia dentro de si parecia-se muito mais com uma indecisão, com uma dúvida”, avalia o narrador, “como se, crendo ter chegado ao fim de tudo, a sua busca ainda não tivesse terminado, como se ter aqui vindo não representasse senão um ponto de passagem, sem mais importância que a casa da senhora idosa do rés-do-chão direito” (p.233).

No Cemitério, mesmo o encontro com o pastor de ovelhas, no alvorecer do dia — um raro instante de iluminação num romance de atmosfera trevosa — não reconduz nossa personagem para uma saída da escuridão que traz consigo. A claridade é apenas entrevista; quando finalmente o Sr. José se crê diante do montículo de terra onde foi enterrado a sete palmos o corpo da mulher desconhecida, é este pastor quem lhe confessa trocar ele próprio continuamente as lápides dos suicidas. Nesse sentido, é dele o papel de outra instância iluminadora nessa narrativa: é ele quem reforça o relativismo das formas na composição da existência, da não-unidade dos sujeitos, valorizando antes o necessário compromisso do homem com a vida:

Nenhum dos corpos que estão aqui enterrados corresponde aos nomes que se lêem nas placas de mármore, Não acredito, Digo-lhe eu, E os números, Estão todos trocados, Porquê, Porque alguém os muda antes de serem trazidas e colocadas as pedras com os nomes, Quem é essa pessoa, Eu, Mas isso é um crime, protestou indignado o Sr. José, Não há nenhuma lei que o diga, Vou denunciá-lo agora mesmo à administração do Cemitério, Lembre-se de que jurou, Retiro o juramento, nesta situação não vale, Pode-se sempre pôr a palavra boa sobre a má palavra, mas nem uma nem outra poderão ser retiradas, palavra é palavra, juramento é juramento, A morte é sagrada, A vida é que é sagrada, senhor auxiliar de escrita, pelo menos assim se diz. (p.240)

3 A relação evoca a leitura de Adrián Huici (1999), “Perdidos en el labirinto: el camino del héroe en *Todos los nombres*”. Para este autor, a aventura das buscas do Sr. José pela mulher desconhecida, estabelecida nos limites do que podemos designar como *absurdismo*, remete ao que na tradição literária, do mito à épica — aqui pelos grandes feitos e pela superação de grandes obstáculos e tentações — chama-se *peregrinatio* ou caminho do herói.

A principal tarefa desse pastor — tal como é a da mesma personagem n’*O Evangelho segundo Jesus Cristo* ou em *Caim* — é desafiar o Sr. José à revalidação do conhecimento sobre a existência; nesse caso específico é ainda revelar a realidade como uma grande farsa manipulada em silêncio pelo homem. Essa compreensão se abre, aliás, desde a demonstração das fragilidades da Conservatória, que tem o seu poder subvertido pelas inúmeras infrações cometidas por esse funcionário tido com o mais exemplar. Contudo, mesmo sendo o Sr. José a figura da subversão, ainda não atentara ele, até o momento, para sua tarefa, tampouco para a condição obnubilada da verdade.

O pastor poderia ser uma espécie de desdobramento do escriturário no futuro, se futuro existisse para a narrativa? A hipótese não parece impossível, afinal o Sr. José é alguém que começa, então, a desenvolver em contato com o pastor, uma outra consciência sobre sua própria atitude subversiva. A subversão do pastor, ao contrário da do aprendiz, se revela por ele próprio sem quaisquer receios, regido que é por outra forma de visão que não a engendrada pelos determinismos do poder, conforme ele próprio se identifica para o seu interlocutor: “por que é que está a responder a todas as perguntas que lhe faço, o mais natural seria que me dissesse que não tenho nada com a sua vida” — assim questiona o pastor; “É esta a minha maneira de ser, sempre respondo quando me perguntam” — responde; “É subalterno, subordinado, dependente, criado às ordens, moço de recados, Sou auxiliar de escrita da Conservatória Geral do Registro Civil” (p.239). A pronta resposta a toda interpelação sobre si nunca é reativa e sim conformativa, identificando alguém fortemente domado pela ordem exterior.

O pastor é quem alcançou uma liberdade para além das forças cerceadoras da burocracia. Ele reafirma ainda a falta de sentido de transformar as pessoas em nomes e números, meras convenções arbitrárias. E o exercício pastoral de reinventar as tumbas, pelo sentido de que a vida – e não a morte – é que é sagrada, é um gesto de compreender sua tarefa como sujeito do presente, de perpetuar a memória dos mortos confundindo-a para além da existência individual. O fragmento do extenso diálogo desenvolvido entre essas duas personagens é dos mais ricos de interesse para o romance e constitui a ocasião em que o Sr. José adquire as lições mais significativas de todo o seu trajeto em busca da mulher desconhecida.

O pastor, à maneira do cético *mestre* Alberto Caeiro, é uma figura cujo interesse está em revelar ao seu *discípulo* o que lhe basta: o passado e o presente como temporalidades inter-relacionadas no projeto de conhecimento sobre uma condição autêntica da existência e seu consequente desligamento do transcendente. A vida é o instante limite e tudo nela se contém, tudo nela esbarra; é preciso apegar-se a ela e não na incerteza do além, construída e mantida por um complexo aparelho ideológico e cultural que submete as existências a um amontado de projeções. É notável o quanto esse ceticismo, experimentado em sua natureza mais crua, servirá ao Sr. José quando este se dá conta, com a ajuda do Chefe da Conservatória, de que é capaz de manipular a morte e a vida: o homem tomando o lugar ausente de Deus.

Se os mortos, por serem muitos, aparecem aí identificados apenas por números, como livros de uma biblioteca, atravessando o sujeito – entre a existência e a não-existência –, na mesma posição anulada e destituída de significação de quando vivo, mera peça no extenso jogo da burocracia, a troca das lápides apenas acentua e põe a nu a sua desidentificação e anomia, a instabilidade de todas as coisas (inclusive do eu) e a relativização de todas as certezas (inclusive a de uma unidade dos sujeitos). Isto é, os labirintos estão por toda parte, não apenas na ordem do visível, mas na do invisível, acentuando a confirmação trazida pela narrativa: “É um labirinto”, afirma o pastor, ao que o Sr. José responde, “Os labirintos podem ver-se de fora”, e ele rebate, “Nem todos, este pertence aos invisíveis”. (p.239).

A estratégia subversiva desse pastor aproxima-o, por oposição, da do pequeno escriturário da Conservatória: enquanto o Sr. José se cerca do gosto secreto pela organização, exercitando-se através de sua coleção – miniatura da Conservatória –, a figura enigmática do pastor é afeita a reforçar o caos como prolongamento da existência; diferentemente do Sr. José, que carrega o medo calado de ser punido pelas infrações em que se mete para sustentar sua obsessão, seu *outro-mestre* tem total segurança sobre os seus atos: “Se for certo, como é minha convicção, que as pessoas se suicidam porque não querem ser encontradas, estas aqui, graças ao que chamou a malícia do pastor de ovelhas, ficaram definitivamente livres de importunações” (p.241). O exercício aparentemente banal rejeita o trivial e reabilita o aparente — “é possível não vermos a mentira mesmo quando a temos diante dos olhos” (p.241).

Expõe-se, com esse diálogo entre as duas personagens, que a possibilidade de apreensão de uma totalidade da existência, desde a aurora da história do homem, é algo inalcançável; o sujeito se compõe, como o labirinto, de uma extensa e polivalente leva de itinerários e não há sobre eles predeterminações. Caminhamos no mundo como se caminhássemos num labirinto. Não se pode dizer nada de definitivo sobre o que quer que seja, simplesmente porque não temos a capacidade de alcançar o todo. É esse o exercício sisífico empreendido por essa figura de *Todos os nomes*. Mas, diante do caos, o consolo é não se abater. A busca é uma forma de fazer-se sujeito; é uma marca de dupla face: resistência e dignidade. O sujeito privilegiado por José Saramago, portanto, olha seu mundo em estado de decadência, sabendo que precisa descobrir e compreender que só lhe resta o trabalho de saber refazê-lo e que é infinito esse trabalho. A existência consiste em buscar para saber, saber para agir, agir para ser — três *movências* recorrentes na literatura saramaguiana, para talvez, à maneira de Sócrates, chegar à única verdade do filósofo: a de saber que nada sabe.

Ao invés de estarmos diante de alguém que apenas reflete sobre a ordem social, este sujeito é quem busca compreender-se nela. Há nessa construção uma preocupação nascida com o romance e privilegiada por uma lista quase infinita de escritores: a de mostrar as relações sociais como coisas e a personagem como ser, tal como conjectura Michel Zérafra em *Romance e sociedade* (1971). Saramago assume-se, portanto, como o romancista que não deixa que se perca o exercício da imaginação para tentar apreender a complexidade do real, buscando aliar um ao outro como alimentos para construção do romanesco. Daí que este romance busque

estabelecer abertamente um diálogo sobre o lugar do homem no mundo. Há qualquer coisa de fatalismo nisso, dirão uns, mas seria coerente substituir essa intuição pela simples constatação de que nossas certezas sobre o eu e o mundo não se sustentam porque não os organizam nem constituem um todo inequívoco.

Ao dizer-nos das peripécias de uma personagem em sua relação com a existência, cobra-nos indiretamente uma atitude como parte de um ajuntamento social. Dessa perspectiva, José Saramago acentua uma ordem, uma lógica, uma historicidade, consubstanciais ao romance, e o tem como artefato para pensar e fazer pensar; recusa, portanto, a função da arte como contemplação desinteressada, fenômeno de apaziguamento da existência; quer leitores à sua maneira, em trânsito pelos lugares obtusos, por onde fervilham as artimanhas das ideologias dominantes a fim de corroê-las. Isso é visível se entendemos esse Sr. José como sujeito em constante *exercer-se*, numa fuga necessária ao estado de ser em direção ao *que poderia ser*, isto é, passando de “subalterno, subordinado, dependente, criado às ordens, moço de recados” para outra condição mais autêntica como elemento de ação sobre o social. Por isso, é necessário ainda observá-lo no que visualizamos como a gênese de outra obsessão: afinal, se “as obras do acaso são infinitas”, infinitas também devem ser as maneiras pelas quais os indivíduos devem *ser para suportar o desencanto do mundo*. Trata-se de uma ação consumada logo depois do diálogo com o pastor que o havia provocado com a ideia de troca das lápides dos suicidas:

A intenção do Sr. José, quando dissera ao pastor, Eu ainda fico, tinha sido apenas a de ficar sozinho durante uns minutos antes de meter pés ao caminho. A única coisa que queria era pensar um pouco em si mesmo, achar a medida justa da sua decepção, aceitá-la, pôr o espírito em paz, dizer de uma vez, Acabou-se, mas agora uma outra ideia lhe aparecera. Aproximou-se duma sepultura e tomou a atitude de alguém que estivesse a meditar profundamente na irremissível precariedade da existência, na vacuidade de todos os sonhos e de todas as esperanças, na fragilidade absoluta das glórias mundanas e divinas. Cismava com tanta concentração que nem deu mostras de ter-se apercebido da chegada dos guias e da meia dúzia de pessoas, ou pouco mais, que acompanhavam o enterro. Não se moveu durante todo o tempo que durou a abertura da cova, a descida do caixão, o reenchimento do buraco, a formação do costumado montículo com a terra que tinha sobejado. Não se moveu quando um dos guias espetou no lado da cabeceira a chapa metálica negra com o número da sepultura a branco. Não se moveu quando o automóvel dos guias e o carro fúnebre se afastaram, não se moveu durante os escassos dois minutos que os acompanhantes ainda se conservaram ao pé da campa dizendo palavras inúteis e enxugando alguma lágrima, não se moveu quando os dois automóveis em que tinham vindo se puseram em marcha e atravessaram a ponte. Não se moveu enquanto não ficou só. Então foi retirar o número que correspondia à mulher desconhecida e colocou-o na sepultura nova. Depois, o número desta foi ocupar o lugar do outro. A troca estava feita, a verdade tinha-se tornado mentira. (p.242-243)

Mesmo depois de se reconhecer peça perecível de um sistema sobre o qual não dispunha de força suficiente capaz de reverter uma mudança que se dissesse coletiva, o Sr.

José permanece mobilizado em subverter a ordem onde estava metido. A atitude, copiada do pastor, de misturar os limites do que é com aquilo que *poderia ser*, recupera os pontos de uma discussão entre os dois acerca do termo *respeito*; aqui, a ação se cerca de uma revisão da palavra compreendendo-a como uma das incluídas no rol das atitudes morais, no sentido sugerido por Zygmunt Bauman numa discussão sobre *respeito e desdém* em seu *Isto não é um diário* (2012). O respeito do Sr. José pelos mortos se situa, a princípio, numa consciência gregária; isto é, sua atitude de reverência aos antepassados se configura presa em dicotomias como o correto e o incorreto. Por essa polarização, o respeito se assemelha a uma transação de troca: oferece-se respeito lembrando-se de que, da eternidade, os mortos olharão com certa piedade sobre os vivos. Mas, os olhos vazios no nada, nada contemplam. “A morte, como tal, não é profanável” (p.240). O respeito e a moral, entretanto, como acentua Bauman (2012) a partir de Levinas, são relações assimétricas; assim, ao invés de uma obrigação, estas devem ser produto de uma responsabilidade espontânea; não devem estar a serviço de um retorno, de um sacrifício ou à espera de uma retribuição. Devem significar uma relação de responsabilidade do mais forte pelo mais fraco, do provido de recursos pelo mais pobre, sem que isso configure uma ascendência de um sobre o outro. Respeito, portanto, é construção incondicional.

Nesse sentido, a atitude silenciosa do Sr. José se coloca como um evento espontâneo, um despertar para a existência e a responsabilidade dos vivos para com os mortos. É a abertura de uma nova busca sem garantias de que no seu fim esteja necessariamente uma descoberta, mas com itinerários construídos a partir de uma revisão de determinadas ordens estabelecidas. Tudo sucumbe ao tempo e não há possibilidade, por enquanto, de se dobrar a esquina da eternidade, mas a troca das lápides assume provisoriamente que a memória do nome não se perca em definitivo ao ser toda vez lembrada pelos que até certo tempo visitam os mortos. Por isso, é que o gesto do Sr. José extrapola inclusive o interesse do pastor. Não se trata apenas de deixar os suicidas “definitivamente livres de importunações”, trata-se da compreensão da existência do suicida abalada pelo individualismo dos que estão ao seu redor. A troca das lápides é, desse modo, a possibilidade de oferecer um respeito autêntico sobre sua vida: “Não creio que haja maior respeito que chorar por alguém que não se conheceu” (p.240).

A atitude se liga à da destruição do verbete da mulher desconhecida e ao projeto de fazer para ela outro verbete no qual a morte não seja revelada. Se nada escapa ao destino inexorável do tempo, ao menos que os vivos elaborem possibilidades para que a memória dos que não estão mais entre eles não seja de um todo silenciada. É esse entendimento que faz o respeito deslocar-se do domínio da razão, das prescrições, para o da moral, o da prioridade na valoração do ser humano pelo outro. “O que opõe respeito e desrespeito (ou desprezo) é a diferença entre dar atenção e ignorar” — lembra Bauman (2012, p.96). Isto é, o desrespeito não está na atitude de trocar as lápides, porque isso é não-ignorar; está antes no desprezo da humanidade pelos que se tornam seus antepassados. Trata-se de um gesto que reclama uma relação mais próxima com esses antepassados, numa continuidade entre o que foi, o que é e o será. Essa é uma

compreensão que visa a atentar sobre o tempo não como temporalidade estanque, mas como descontinuidade; expressão do homem enquanto sujeito constituído na e pela coletividade; uma reafirmação do que o romancista elabora ao longo de sua literatura e tem seu princípio ainda no desfecho de *Levantado do chão*, quando a história dos vivos passa a ser entendida como exercício contíguo à dos mortos.

Há nesse gesto ainda uma violação do conceito alimentado por anos de cristianismo desde a sustentação da divisão entre o indivíduo real e sua matéria espiritual, em que a morte tornada entidade se revela mais sagrada que a vida ou a vida é tornada em exercício de expiação para a *pós-morte*; a morte tornada um outro lado da existência. Mas não há nada do lado de lá, intui a narrativa saramaguiana. Também a morte não é passagem, tampouco transcendência; a morte, nós a carregamos conosco. Não há, pois, como tem construído o binarismo das formas, a oposição vida / morte e somente o esquecimento pode servir à separação entre uma e outra. Os dois são termos pertencentes a naturezas distintas. Nesse sentido, *morrer* e *não morrer* são integrações dialéticas da vida. Um é o sentido para o outro.

Tal entendimento é corroborado pelo gesto do conservador em reorganizar os arquivos na Conservatória sem fazer distinções entre o lugar dos vivos e o dos mortos; desmancha-se nessa integração a imagem simplista de que o presente está para aqueles e o passado para estes. Ou que, pelos nomes, haja mortos melhores e piores; afinal, a morte é o instante no qual todos os homens (*todos os nomes*) são igualados; identificá-los é mera circunstância de prolongamento da individualização de que padece a atual civilização. É novamente a desestabilização das antinomias.

O curso desse processo, que, se não implica uma total inversão das hierarquias, propõe uma constante revisão de suas posições, traz à frente das discussões uma nova forma de *fazer-se sujeito* que não mais se guie pelas fronteiras estabelecidas ou pela verdade instituída e se questione sempre sobre os lugares que ocupa. A atitude do Sr. José é produzida como silenciosa resposta contrária à invectiva provocadora do pastor quando o classifica como parte da classe dos subalternos, dos que apenas cumprem e zelam pela ordem estabelecida. O fundamento para o sujeito saramaguiano reside na compreensão do homem como “ser natural ativo”, trazendo à ordem dessa discussão o termo proposto em Giorgio Agamben (2013) numa revisão sobre o papel do homem nesse *modus vivendi* cuja *poiesis* é enfraquecida pelo predomínio da *práxis*. Na atual situação, não existe qualquer possibilidade de ter por verdade a forma absoluta. Sem cair em relativismos, o que o romance constata é que tudo são construções. Mesmo a certeza sobre a morte é uma irrealidade, uma aparência. Conhecer é um eterno mover-se entre labirintos e sem mapas. É essa a condição do existir; o próprio dos sujeitos é buscar.

Não tem esse percurso, portanto, o interesse pela construção de uma mulher real ou ideal; aliás, do ponto de vista da personagem, essas buscas não possuem qualquer interesse senão o de satisfazer sua curiosidade e preencher o tempo com afazeres fora da rotina. Herói

contemporâneo, o Sr. José é apenas, na sua configuração inicial, quem não sabe para onde ir — cada novo itinerário é uma sugestão estabelecida por alguém. Falta-lhe uma motivação interna que o faça agir; quando não levado pelo que diz alguém, segue o curso dos acontecimentos. Mas, não se pode negar que a sua busca se dá por relações autênticas num mundo cuja vida subjetiva tornou-se coisa entre coisas, e o homem habita-o sem humanidade; que seu itinerário quer ser ruptura com uma civilização petrificada onde os homens não mais se reconhecem uns aos outros, num tempo, enfim, de comunicação abafada pelos ruídos que dificultam a possibilidade de compreensão e comunhão entre os indivíduos. O Sr. José é sujeito num mundo de objetos derrisórios. Suas perquirições, contudo, acabam por se revelar para nós como instantes de desconstrução e como uma indagação sobre os limites condicionados pela luz da razão: vida/ morte, verdade/ mentira, passado/ presente, realidade/ ficção, ver/ imaginar, eternidade/ efemeridade, sexo/ amor.

Em meio a isso tudo, firma-se através dele, com bastante propriedade, uma crítica sobre o nosso tempo e uma investigação acurada sobre o sujeito, os sistemas de valores, os modos e os motivos que colaboram na sua construção.

Todos os nomes vê as contradições no plano de valores que rege a existência dos indivíduos e busca alcançar um realinhamento do sujeito com esse lugar que pouco a pouco tem se tornado outra coisa, irreconhecível para ele próprio. Tal como sugere Lukács (2009), eis a tarefa impossível delegada ao herói de romance — alcançar uma relação no mínimo coerente e concreta entre a vida do homem e suas razões de viver. Mesmo quando a vida parece não ter sentido, este Sr. José prova que ela é necessária. Saramago está, desse modo, no rol daqueles romancistas que escrevem contra a artificialidade do tipo e do absurdo da história — para uso de duas expressões coletadas de *Pessoa e personagem*, do Michel Zéaffa (2010). Concebe o sujeito como incerto e hesitante, mas não quer isolá-lo, e sim fazê-lo homem entre os homens; prefere construí-lo apostando na sua relação com a coletividade, integra-o, como pensa Zéaffa, à ordem entre “o triunfo do fracasso do homem”. A personagem saramaguiana é figuração sobre a luta pela revelação de outras possibilidades de restabelecer os laços intersubjetivos e conseqüentemente pelo projeto de integração do homem pelo homem ainda que, na atual conjuntura, a posição aponte numa direção contrária; sua aventura significa vitória e fracasso: “o impossível é uma situação, o absurdo é um estado, pois no próprio herói coexistem e se interpenetram uma realidade psicológica (e social) e uma verdade espiritual, de sorte que quanto mais procura ser [...] mais tem consciência de seu não-ser” (ZÉRAFFA, 2010, p.367).

As travessias das quais esse herói participa revelam tantas vezes o homem impotente diante da ideologia, sua existência condicionada por uma natureza invisível e fantasmática, inominada, mas ele não perece fisicamente. Não podendo resolver o conflito que opõe a vida ao seu sentido, o romancista deixa-o em suspenso, tal como refere Michel Zéaffa (2010) ao tratar de subjetivismo e alienação no romance contemporâneo.

“O Sr. José entrou na Conservatória, foi à secretária do chefe, abriu a gaveta onde o esperavam a lanterna e o fio de Ariadne. Atou uma ponta do fio ao tornozelo e avançou para a escuridão” (p.278-279) — assim finda *Todos os nomes*: com um retorno em outra dimensão, já que é um mergulho no desconhecido, numa busca que o projeta *ad infinitum*. Lançar-se à escuridão, entretanto, não tem um gesto de fim, mas de continuidade; há uma vontade de poder, um grau de avanço sobre a eternidade, fazendo dele, como é o caso de outras figuras saramaguianas, um arquétipo, revelando-o como natureza mítica da busca infinita do homem.

O Sr. José é receptáculo de um mundo de contradições e age nesse mundo num exercício de romper com sua desumanidade; está num torvelinho da crise de valores, na redução do homem à coisa. É representação emblemática da complexidade da história e dos modelos sócio-afetivos em voga. O Sr. José é o sujeito do não-espanto, está anestesiado pela esclerose do mundo, mas, dentre algumas qualidades que se podem alinhar sobre ele, está a sua vontade de buscar o desconhecido.

Lembremos no diálogo imaginado entre o Sr. José e o conservador quando a personagem admite ser levada pelas decisões – “Se tomou a decisão, sabe por que a tomou, Acho que não a tomei eu, que foi ela a tomar-me a mim” (p.42). A vacilação e a mudança de posição são sintomas do sujeito contemporâneo, esse que é figurado pelo Sr. José; destituído de forças e da espontaneidade da ação, ele é aprisionado em sua existência; para ele, ser homem significa ser só. O sujeito é uma aparência, assume-se como um fantasma de si para si mesmo; o que ele quer é atingir o mundo como uma verdade, mas essa é vacilante. O sujeito é fragmento, *insubstância*, ruína entre um mundo também em ruína.

Todo esse itinerário, ora dentro ora fora da consciência da personagem, conduz-nos à compreensão do sujeito saramaguiano, ao menos na obra analisada, como estrutura essencialmente construída no limiar entre uma e outra vida: a interior e a social. O homem, crê Saramago, não pode ser isolado de sua presença no mundo; ele é um ser psicossocial, isto é, ao mesmo tempo pessoal e extrapessoal. Sua unidade, portanto, nunca se compõe de uma única forma. Ou como sugere Michel Zérafra em *Pessoa e personagem* numa consideração sobre o indivíduo em D. H. Lawrence, o homem é uno pela continuidade progressiva do desejo cujo dinamismo inclui e orienta não apenas a diversidade mental, mas os aspectos múltiplos da vida social; “a natureza abraça, sustenta a cultura, e dá a esta seu sentido. O passado, em particular, não é algo a recuperar: o passado está aí, o homem não está, de modo algum, separado dele” (ZÉRAFFA, 2010, p. 230). Não é um alienado, mas alguém que tenta refletir sobre o seu lugar no mundo. Seja com determinados sujeitos ou contra outros, a natureza do sujeito está sempre *entre*. No fim, essa é também a busca do Sr. José: um mundo coerente e humano. Seu exercício é produto de um *insight* sobre o regresso a um universo de valores esquecidos, embora o que encontra seja nada mais que projeções desse tempo, fazendo-o sujeito alheio a um mundo no qual não mais se reconhece. Sua luta é contra o esquecimento.

Nesse sentido, pensamos o sujeito em Saramago como paradigma que se inscreve na desconstrução dos modelos pré-fixados; se toda sua literatura, como sugere Miguel Real (1999), é um questionamento, no âmbito das dicotomias secularizadas, sobre o cerramento opositor bem-mal, amor-ódio, sabedoria-ignorância, espírito-corpo, elite-massa, rico-pobre, deus-diabo, é também um questionamento sobre a oposição eu-outros. Não é possível, por esse motivo, enxergarmos as bases desse paradigma pela via das razões preestabelecidas. É insuficiente a possibilidade de pensar o *eu* só pela lógica do estado de consciência, em que a realidade é transposta para a narrativa apenas como filtro subjetivo de uma consciência individual; do mesmo modo que o romance não é uma visão unilateralista do *eu no mundo*. Há um conjunto polivalente de forças que não existem apenas na decisiva intenção de mostrar o sujeito *em crise*, mas o exercício de construção de uma individualidade pautada na experiencição crítica e ativa no e sobre o universo social onde se inscreve o sujeito.

O romance saramaguiano está centrado em ser exercício de reflexão muito coerente sobre o que se tem assumido como uma categoria no interior de outras esferas do pensamento — seja a filosofia, a psicanálise, a história, as ciências sociais; a literatura saramaguiana, apesar de não poder ser reduzida ao estatuto do documento ou da teoria, não se fecha apenas no fenômeno literário, mas o amplia, para tê-lo como espaço de reflexão sobre o sujeito e o mundo. Mas não é prescritiva: ainda que reflita sobre outras possibilidades de *ser sujeito* não determina, pela trama assumida pela personagem, rumos que sirvam de *modelo* contrário ao estágio de fragmentação do sujeito.

Não é uma literatura pedagógica, nem do *retorno*. O sujeito se inscreve como modelo referenciado por uma ordem maior e mais complexa — seja o estado, a religião, a ideologia. O que a literatura saramaguiana revela não está resumido à fragmentação ou ao estilhaçamento do eu, mas é a tentativa de instaurar a ordem paradigmática de um novo homem, de uma nova sociedade e de outra forma de poder questionador de uma cultura marcadamente fundada nas relações de dicotomia e posições reducionistas e unilateralistas. O sujeito é, dessa maneira, imbróglio de uma questão maior e mais complexa.

Mas, a literatura saramaguiana não está aí para mostrar ou ser um diagnóstico do eu, nem para atestar o surgimento utópico de um novo homem. O que aí se revela é tão somente a necessidade de romper com determinados contornos culturais, sociais, mentais e políticos a fim de se pensar outra sociedade diferente da que vimos construindo. Compreendendo que todos os movimentos sociais que tentaram resolver esse impasse pela revolução fracassaram, reincidindo em formas comunitárias que se tornaram totalitárias, o que restou foi esse processo lento e tortuoso que consiste na construção individual ou de pequenos núcleos sociais pela aprendizagem de um encontro com o mundo e com o outro, num exercício para ação coletiva. O que passa em revisão é a necessidade da participação ativa dos sujeitos naquilo que diz respeito a si e às decisões coletivas.

O sujeito não se pode deixar levar pelo egoísmo hedonista; o sujeito se constrói pelas relações com o outro. Ser sujeito é recusar para si e para os outros as relações de sujeição, de autoridade imposta arbitrariamente, de desprezo; deve construir a si mesmo e se apropriar de sua linguagem (cf. DUBAR, 2009). Nessa conjuntura, novos sujeitos podem reinventar uma conjuntura social e podem gerar outro modo de existência humana, ou outras possibilidades subjetivas; afinal o que se pode chamar de sujeito não passa de uma conformação de formas identitárias diversamente construídas por e num processo específico de socialização que assegura uma dupla revisão, do aspecto social e do aspecto individual. Talvez devamos pensar daqui em diante, portanto, não em sujeitos quando nos referirmos à literatura saramaguiana, mas em *formas de ser sujeito*.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. **Isto não é um diário**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

DUBAR, Claude. **A crise das identidades**: a interpretação de uma mutação. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: EDUSP, 2009.

HUICI, Adrián. “Perdidos en el labirinto: el camino del héroe en *Todos los nombres*. In: **Revista Colóquio / Letras**. Lisboa, n.151-152, p.453-462, jan.1999.

KUNDERA, Milan. **A cortina**: ensaio em sete partes. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LUKÁCS, György. **A teoria do romance**. Tradução de João Marcos Mariani de Macedo. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

REAL, Miguel. “José Saramago ou a literatura como fundadora da palavra”. In: **Studia Romanica et Anglica Zagrabienis (SRAZ)**, Zagreb, vol. 44, p.107-121, 1999.

SARAMAGO, José. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SARAMAGO, José. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SARAMAGO, José. **Todos os nomes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARAMAGO, José. **Levantado do chão**. 12 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

ZÉRAFFA, Michel. **Romance e sociedade**. Tradução de Ana Maria Campos. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1971.

FORA DA CAVERNA: O NECROCAPITALISMO EXPOSTO PELA COVID-19

OUTSIDE THE CAVE: NECROCAPITALISM EXPOSED BY COVID-19

Danielle Massulo Bordignon

Clara Beatriz da Costa Söhngen^{1}*

RESUMO

Este trabalho propõe-se a estudar o necrocapitalismo a partir da noção de violência objetiva do capitalismo e da obra literária “A Caverna”, de José Saramago. Com base nos ensinamentos de Slavoj Žižek, James Tyner e Achille Mbembe, o artigo analisa em que medida o capitalismo cria e exclui os sujeitos redundantes, condenando-os, muitas vezes, à morte física de forma indireta. O exemplo da Covid-19 é utilizado a fim de argumentar que o sistema de saúde é uma dessas formas de eliminar a população redundante, uma vez que há uma seleção entre quem vive e quem morre. A obra de Saramago é estudada como uma alegoria dessa forma de violência moderna e que as conclusões do protagonista ao fim do romance podem ser um ponto de partida para a solução do sistema capitalista.

Palavras-chave: Violência objetiva. Necropolítica. Necrocapitalismo. José Saramago. A Caverna.

ABSTRACT

This article aims to study necrocapitalism from the perspective of the objective violence of capitalism and the novel *The Cave*, by José Saramago. Based on the teaching of Slavoj Žižek, James Tyner and Achille Mbembe, the article analyzes to what extent capitalism creates and excludes redundant subjects, often condemning them to physical death indirectly. The example of Covid-19 is used to argue that the healthcare system is one of these ways of eliminating the redundant population, since there is a selection of who lives and who dies. Saramago's novel is studied as an allegory of this form of modern violence and the conclusions the protagonist reaches at its end can be a starting point for the solution of the capitalism system.

Keywords: Objective violence; Necropolitics; Necrocapitalism; José Saramago; The Cave.

1 * DANIELLE MASSULO BORDIGNON é graduada em Direito pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS) e mestranda em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

CLARICE BEATRIZ DA COSTA SÖHNGEN é doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS) e Professora Titular da PUC-RS. Tem experiência nas áreas de Direito e Letras atuando entre outros nos seguintes temas: Direito e Linguagem, Violência, Democracia. Membro da comissão de Direitos Humanos da Ordem dos Advogados do Brasil, seccional do Rio Grande do Sul.



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

José Saramago nunca escondeu sua ideologia. O autor português nasceu em 1922 e ao longo de sua vida não fugiu de polêmicas, as mais conhecidas tendo a ver com comunismo e ateísmo. Contudo, apontava que seu objetivo não era fazer política panfletária com suas obras, ainda que reconhecesse que sua visão de mundo estaria refletida nos seus trabalhos (AGUILERA, 2010).

Em *A Caverna*, romance publicado em 2000, Saramago põe em pauta um debate sobre a questão do consumo na atualidade. A obra conta a história de Cipriano Algor, de sua filha, Marta, do seu genro, Marçal, e do cachorro, Achado. Cipriano é oleiro e vende sua mercadoria ao Centro, um grande centro comercial que supre todas as necessidades de uma pessoa, da habitação, passando pelo trabalho, até o lazer. Porém, em dado momento, Cipriano é informado de que o Centro deixará de comprar suas peças de cerâmica, uma vez que os consumidores passaram a preferir os modelos de plástico.

O espaço e o tempo não são bem delimitados e a realidade ali apresentada é tão verossímil para os anos 1980 quanto para 2020, do Portugal europeu ao Brasil latino-americano. Estamos diante de uma história de trabalhadores em um sistema capitalista, de forma que as barreiras territoriais e os limites temporais ficam embaçados. O capitalismo estudado por Karl Marx, no século XIX, não permanece exatamente o mesmo até os dias atuais, mas seu elemento essencial, qual seja, a exploração do trabalho, persiste em nossos tempos. Dessa forma, a história de Cipriano se transporta à crise que vivemos, que foi apenas acentuada pela pandemia da Covid-19.

Buscaremos refletir sobre o fato de o sistema capitalista representar uma forma de violência objetiva sobretudo contra a população mais pobre, a redundante. A seguir, analisaremos a necropolítica adotada pelos que detêm o poder para, por fim, traçar o paralelo com a situação vivida atualmente em razão da pandemia da Covid-19. Nosso objetivo será verificar em que medida a gestão da saúde pública viabiliza o necrocapitalismo e a eliminação dos sujeitos entendidos como redundantes ao sistema.

A violência do capitalismo

Com frequência, vemos o fenômeno da violência sendo tratado apenas como atos físicos e psicológicos praticados por uma pessoa em relação a outra. Imaginamos um ladrão, um estuprador, um homicida, e são sempre pessoas. Contudo, esta é somente uma das diversas formas de violência. Trata-se da violência subjetiva, segundo Slavoj Žižek (2014), ou violência direta, pelo conceito de Johan Galtung (1969). A violência que buscaremos explorar, no entanto, é de outro escalão e está baseada em um sistema, cujo autor não é identificável em uma pessoa, mas em uma estrutura.

Žižek trabalha com o conceito de violência objetiva, que seria “inerente a esse estado ‘normal’ de coisas [...] uma violência invisível, uma vez que é precisamente ela que sustenta a normalidade do nível zero contra a qual percebemos algo como subjetivamente violento” (ŽIŽEK, 2014, p. 18). Dentro desta normalidade estaria a violência sistêmica. Observamos, porém, que, com frequência, os conceitos de violência sistêmica, estrutural e institucional se confundem, ainda que não se trate de noções absolutamente idênticas.

A violência sistêmica, para o pensador esloveno, seria “própria às condições sociais do capitalismo global, que implica a criação ‘automática’ de indivíduos excluídos e dispensáveis (dos sem-teto aos desempregados)” (ŽIŽEK, 2014, p. 26). Isso ocorre pois, no capitalismo, a troca de dinheiro por força de trabalho humano em vez de mercadorias, faz com que as pessoas assumam o lugar de “coisas”:

All forms of capitalist violence are direct or indirect consequences of the structure that makes labor power a commodity and, consequently, a “thing”, thus conferring on the worker himself the contradictory status of a “subject” that is its own “object” (before becoming that of others), the ‘owner’, as a legal person, of his body, its physical and intellectual capacities, which can be transferred [*aliéné*] to capital. ²(BALIBAR, 2015, p. 84)

Trata-se de uma decorrência do conceito de capitalismo de Karl Marx, para quem o capitalismo seria um modo de produção:

Assim, o capitalismo não era apenas um sistema de produção para o mercado – um sistema de produção de mercadorias, como Marx o denominou – mas um sistema sob o qual a própria força de trabalho “se tornara uma mercadoria” e era comprada e vendida no mercado como qualquer outro objeto de produção em mãos de uma classe, que consistia apenas numa pequena parte da sociedade, e o aparecimento consequente de uma classe destituída de propriedade, para a qual a venda de sua força de trabalho era a única fonte de subsistência. (DOBB, 1983, p. 7)

Embora no romance de José Saramago Cipriano seja um produtor, está longe de ser um capitalista, uma vez que fornece suas peças exclusivamente para o Centro, que então as comercializa para os consumidores finais. Por não estar empregado nem ser independente do Centro, seu vínculo se assemelha mais ao que é chamado de “precariado” (SINGER, 1999). Charles Masquelier aponta duas definições para precariado, uma objetiva e outra subjetiva:

² “Todas as formas de violência capitalista são consequências diretas ou indiretas da estrutura que torna a força de trabalho uma mercadoria e, conseqüentemente, uma ‘coisa’, assim conferindo no próprio trabalhador o status contraditório de um ‘sujeito’, que é seu próprio “objeto” (antes de sê-lo de outros), o ‘proprietário’, como uma pessoa jurídica, de seu corpo, suas capacidades físicas e intelectuais, que podem ser transferidas [*aliénées*] para o capital”. (Tradução nossa)

On the one hand, the term denotes a condition induced by economic transformations such as the introduction of ‘flatter, leaner, more decentralized and more flexible forms of organization’ (Jessop 2002, 100) and reduction of a range of safety nets such as welfare provisions and labour rights, by the neoliberal state (Standing 2011). On the other, precarity is said to capture a range of experiences engendered by those measures. These include such phenomena as the lack of a ‘secure identity or sense of development achieved through work and lifestyle’ (Standing 2011, 16), combined with the sense that existing conditions ‘threaten life in ways that appear to be outside of one’s control’ (Butler 2009, i).³ (MASQUELIER, 2019, p. 135-136).

Cipriano vivencia as duas experiências. Ele faz parte do precariado, pois seu vínculo com o Centro é, como o conceito diz, precário, mas também por enfrentar uma crise de identidade ao ter esse vínculo posto em risco (HALL, 2006). Em diversos momentos, há a comparação entre as peças de barro e os seres humanos, mas a percepção de Cipriano sobre esse fato muda ao longo da narrativa. Sendo tratadas como coisas, as pessoas perdem a dignidade humana, aquela que torna a pessoa um fim em si mesma, e passam a ser dispensáveis a partir do momento em que deixam de ser úteis ao capital. Em diálogo com o chefe de departamento do Centro, Cipriano Algor é surpreendido com tal revelação:

[...] como tudo na vida, o que deixou de ter serventia deita-se fora, Incluindo as pessoas, Exactamente, incluindo as pessoas, eu próprio serei atirado fora quando já não servir, O senhor é um chefe, Sou um chefe, de facto, mas só para aqueles que estão abaixo de mim, acima há outros juízes, O Centro não é um tribunal, Engana-se, é um tribunal, e não conheço outro mais implacável. (SARAMAGO, 2017)

A fala do chefe explica bem o porquê de estarmos falando de uma violência objetiva sistêmica: não é a violência do patrão contra o empregado, mas sim de um sistema no qual o agente é despersonalizado. As ações podem ser executadas por pessoas, porém, são ações originadas em uma estrutura capitalista com fins de manutenção do capitalismo. Os donos dos meios de produção raramente estão em contato direto com os trabalhadores da base e o fazem por meio de “chefes” que também fazem parte da máquina de moer gente.

Por outro lado, Cipriano não consegue identificar que é vítima de uma violência pois lhe é dito que é ele próprio o culpado pela ação do Centro, e ele aceita tal imputação: “como todos os imersos nessa conjuntura que exalta a responsabilidade individual, é levado a imputar a si mesmo, e não à ordem social, o desemprego e o fracasso econômico, com a pretensa justificativa de fabricar coisas que o tempo e o gosto já não comportam” (FERREIRA, 2014, p. 183).

3 “De um lado, o termo denota uma condição induzida por transformações econômicas, como a introdução de ‘formas de organização mais planas, estreitas, mais centralizadas e mais flexíveis’ (Jessop 2002, 100) e a redução de uma gama de redes de segurança como provisões de bem-estar social e direitos trabalhistas, por estados neoliberais (Standing 2011). De outro lado, é dito que a precariedade captura uma gama de experiências engendradas por essas medidas. Essas incluem fenômenos como a falta de uma ‘identidade segura ou noção de desenvolvimento alcançados pelo trabalho e estilo de vida (Standing 2011, 16), combinado com uma noção de que condições existentes ‘ameaçam a vida de formas que parecem estar fora do controle das pessoas’ (Butler 2009, i)”. (Tradução nossa)

Todo esse mecanismo capitalista requer o que Marx denominou de “exército industrial de reserva”. Peter Singer aponta que, nos tempos atuais, o exército de reserva é composto mais por trabalhadores terciários do que industriais (SINGER, 1999, p. 13). Contudo, Tyner diferencia exército de reserva de população redundante, afirmando que esta é composta por pessoas que não possuem qualquer serventia para o capital, de tal modo que podem ser facilmente descartadas. Segundo Zigmunt Bauman (2005, p. 20), “o destino dos desempregados, do ‘exército de reserva da mão-de-obra’, era serem chamados de volta ao serviço ativo. O destino do refugio é o depósito de dejetos, o monte de lixo”.

Se analisarmos que o tratamento que o Centro dá às peças de barro é o mesmo que dá às pessoas que as produzem, vemos que estas são tão descartáveis quanto aquelas, que o seu destino, portanto, pode ser o mesmo: o lixo.

[...] perguntava-se se valeria a pena estar aqui a passar por esta vergonha, ser tratado como um inhenho, um coisa-nenhuma, e ainda por cima ter de reconhecer que a razão está do lado deles, que para o Centro não têm importância uns toscos pratos de barro vidrado ou uns ridículos bonecos a fingir de enfermeiras, esquimós e assírios de barbas, nenhuma importância, nada, zero, É isto o que somos para eles, zero. (SARAMAGO, 2017)

Por isso é tão significativo o destino que Cipriano dá às peças recusadas, ao enterrá-las como seria feito com humanos falecidos. O direito à vida, talvez o mais precioso e antigo direito natural, está nas mãos de um sistema econômico que decide quem vive e quem morre.

Necropolítica/Necrocapitalismo

Necropolítica é um conceito elaborado pelo filósofo camaronês Achille Mbembe e consiste na ideia de que “a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” (MBEMBE, 2018, p. 5). Essa expressão é materializada através de um processo de diferenciação e exclusão de populações vistas como inúteis para determinado sistema. No caso de um sistema capitalista, as pessoas são vistas apenas como trabalhadores e, segundo Marx, “aí, ele tem existência (*Dasein*) não enquanto homem, mas enquanto trabalhador, podendo deixar-se enterrar, morrer de fome etc.” (MARX, 2004, p. 91, grifo no original). Assim, as populações economicamente redundantes são colocadas em uma posição desprotegida, como afirma Tyner (2019, p. xiii): “those individuals who are deemed nonproductive or redundant, based on an economic bio-arithmetic, are disproportionately vulnerable and increasingly disallowed life to the point of premature death”.⁴

Aqui voltamos à questão do precariado e da precariedade do trabalho humano, visto que o termo “condição precária” é definido por Judith Butler como “a condição politicamente

⁴ “Aqueles indivíduos que são considerados não produtivos ou redundantes, baseado em um bioaritmética econômica, estão desproporcionalmente vulneráveis e cada vez mais desautorizados a viver ao ponto de vida prematura” (Tradução nossa)

induzida na qual certas populações sofrem com redes sociais e econômicas de apoio deficientes e ficam expostas de forma diferenciada às violações, à violência e à morte” (BUTLER, 2015, p. 46), afirmando, ainda, que “a condição precária também caracteriza a condição politicamente induzida de maximização da precariedade para populações expostas à violência arbitrária do Estado que com frequência não têm opção a não ser recorrer ao próprio Estado contra o qual precisam de proteção” (BUTLER, 2015, p. 46-47) . Estamos, portanto, em um terreno no qual vulnerabilidade e morte contornam os sujeitos que são excluídos pelo sistema capitalista. Esses sujeitos podem adquirir as mais diversas feições: pobres, imigrantes, negros, negras, LGBTQI+ etc.

Saramago, por diversas vezes, dá conta do paralelo que existe entre as peças de barro e os humanos. Em um trecho, por exemplo, escreve:

Parecem-se comigo. E talvez que uma dessas pessoas, mulher ou homem, velha ou jovem, pelo gosto e talvez a vaidade de levar para casa uma representação tão fiel da imagem que de si própria tem, venha à olaria e pergunte a Cipriano Algor quanto custa aquela figura de além, e Cipriano Algor dirá que essa não está para venda, e a pessoa perguntará porquê, e ele responderá, Porque sou eu. (SARAMAGO, 2017).

Em outro momento, Marta explicita a morte das peças, e, dessa forma, a morte das pessoas: “temos a casa, poderemos vir quando quisermos, Sim, temos a casa, uma casa com vista para o cemitério, Que cemitério, A olaria, o forno, as pranchas de secagem, a parga da lenha, o que era e já deixou de ser, quer maior cemitério do que esse, perguntou Marta, à beira das lágrimas” (SARAMAGO, 2017).

Michel Foucault explica que, se por um tempo, o soberano tinha o poder de fazer morrer e deixar viver, hoje ele possui o direito de fazer viver e deixar morrer (FOUCAULT, 1999). A escolha de quais grupos sofrerão cada destino estaria baseada em um argumento higienista: “a morte do outro não é simplesmente a minha vida, na medida em que seria minha segurança pessoal; a morte do outro, a morte da raça ruim, da raça inferior (ou do degenerado, ou do anormal), é o que vai deixar a vida em geral mais sadia; mais sadia e mais pura” (FOUCAULT, 1999, p. 305). Um desses critérios pode ser, sem dúvida, social. O capitalismo não sobreviveria sem a pobreza, mas de tempos em tempos requer a “limpeza” dos redundantes.

Essa “limpeza” pode-se dar através da violência subjetiva, como é o caso da violência policial, mas também de formas objetivas, como o sistema de saúde. As escolhas de alocação de recursos na saúde pública refletem que, como James A. Tyner afirma, “health-care rationing exists as a neoliberal biopolitical practice and exhibits the market logics of letting die”⁵ (TYNER, 2016, p. 153).

5 “Racionamento de cuidados de saúde existe como uma prática biopolítica neoliberal e exibe a lógica de mercado de deixar morrer” (Tradução nossa)

A Covid-19

As teorias que versam sobre o necrocapitalismo encontram correspondência prática na pandemia da Covid-19. As desigualdades sociais foram postas em evidência e os números revelam que existe, sim, uma escolha política sobre quem vive e quem morre. Contudo, entendemos que reduzir vidas a estatísticas desviaria o trabalho de nosso propósito. Enquanto este parágrafo é escrito, mais de vinte mil pessoas já perderam suas vidas pela Covid-19 no Brasil. Esse levantamento oficial não traduz o impacto humano que isso tem, sequer reflete os números reais, visto que a subnotificação é fato reconhecido. Mais do que quantos morrem, queremos abordar quem morre e por que são “escolhidos”.

Primeiramente, propomos a reflexão sobre quem são os mais vulneráveis em uma situação de pandemia. Os mais expostos seriam aqueles que não podem deixar de trabalhar, seja para sustento próprio ou de suas famílias, que não podem praticar o isolamento dentro de suas residências, visto a ausência de múltiplos cômodos, e que necessitam utilizar serviços públicos. Alysson Mascaro sintetiza esses fatores da seguinte forma: “o flagelo do desemprego, as habitações precárias para suportar quarentenas, as contaminações em transportes públicos lotados e a fragilidade do sistema de saúde são, exata e necessariamente, condições históricas de um modo de produção específico, o capitalismo” (MASCARO, 2020).

As escolhas em situação de pandemia não são modificadas, apenas se tornam mais latentes. Se alguma pessoa já era considerada redundante em um mundo sem doença (relutamos em utilizar o termo “saudável”), agora ela é descartada sem receios:

O vasto exército de trabalhadores uberizados ou em outras formas de trabalho precário está sendo dispensado sem nenhum meio visível de apoio [...] Esta “nova classe trabalhadora” está na vanguarda e suporta o peso de ser a força de trabalho que corre maior risco de contrair o vírus através de seus empregos ou de ser demitida injustamente por causa da retração econômica imposta pelo vírus” (HARVEY, 2020, p. 20-21)

Ferreira afirma que, através dos Algoritmos, “Saramago sugere que o isolamento e o desenraizamento são consequência de um mundo cujos valores são ditados pelo lucro e no qual o ser humano que não engendra lucros se vê degradado à condição de supérfluo” (FERREIRA, 2014, p. 184). Ainda argumenta que “é desse isolamento que nasce sua fragilidade, pois o isolamento neutraliza a capacidade de agir, impede a formação de uma esfera política, onde atue em conjunto com outros seres para a realização de um interesse comum” (FERREIRA, 2014, p. 184). Assim, embora o isolamento social seja a única alternativa realmente eficaz no combate à pandemia que enfrentamos, há que se reconhecer que ele impede a reivindicação de condições dignas de sobrevivência pelos mais vulneráveis.

O direito que expõe mais a desigualdade entre os ricos e os pobres neste momento é o direito à saúde. A mercantilização da saúde não é novidade no sistema capitalista, visto que,

“se tudo é mercadoria, a saúde não consegue deixar de ser capturada por tal determinação” (MASCARO, 2020). Contudo, a disseminação do vírus colocou em evidência a contradição envolvida nesse sistema. Para Alain Bihr:

Ao confinar cada um nas suas próprias casas e, conseqüentemente, ao restringir a sua liberdade de circulação, bem como todas as liberdades públicas em geral, estas autoridades reconhecem implicitamente que a saúde é, acima de tudo, um bem público que precisa de ser preservado como tal. (BIHR, 2020, p. 27)

Vemos que o que tem ocorrido é a não ostentação da morte. Temos números, mas raramente sabemos o nome das pessoas “comuns” que morrem. Sabemos o nome dos famosos, dos ricos, dos “relevantes” ao sistema, nunca o dos pobres, “redundantes”. Cipriano Algor repara algo similar no Centro: “Quem te ouvir acreditará que no Centro ninguém morre, Morre-se, evidentemente, mas a morte nota-se menos” (SARAMAGO, 2017).

Mbembe afirma que, “de acordo com Marx, com o advento do comunismo e a abolição das relações de troca, as coisas aparecerão como elas realmente são; o ‘real’ se apresentará tal como ele é verdadeiramente, e a distinção entre sujeito e objeto ou entre o ser e a consciência será superada” (MBEMBE, 2018, p. 24). Quando Cipriano encara a caverna e se reconhece nos mortos, adquire uma nova consciência, ou, quem sabe, apenas aceita a que já teria, vê o “real” platônico e decide partir para um novo lugar a fim de recomeçar a vida longe do Centro.

Conclusões

A crise causada pela Covid-19 não criou um novo sistema, apenas reforçou algo que já era praticado anteriormente. A violência praticada pelo capitalismo através da mercantilização de direitos fundamentais atinge um nível que ainda não pode ser auferido como ápice. Não sabemos se a crise vivida por Cipriano nos momentos finais de *A Caverna* e sua decisão de não permitir que seu destino fosse o mesmo das pessoas que viu na caverna serão similares ao que veremos nos próximos meses ou anos.

As diversas crises pelas quais o capitalismo já passou dão conta de que este é um sistema capaz de se reinventar e se fortalecer. Não podemos presumir que a Covid-19 irá abalar as estruturas do capitalismo a ponto de criar esse novo sistema. Não há nenhum indício de que isso está ocorrendo ou irá ocorrer.

O que podemos esperar, no entanto, é que a situação pela qual passamos irá levar os habitantes das cavernas às luzes, à rua. As sutilezas do necrocapitalismo tornam-se mais evidentes com a pandemia. Talvez as pessoas, assim como Cipriano, precisem descer às cavernas a fim de ver o que já está diante delas.

Referências

AGUILERA, Fernando Gómez (org.). **As palavras de Saramago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BALIBAR, Étienne. **Violence and Civility: On the Limits of Political Philosophy**. New York: Columbia University Press, 2015.

BAUMAN, Zygmunt. **Vidas Desperdiçadas**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BIHR, Alain. França: pela socialização do aparato de saúde. *In*: DAVIS, Mike; ZIZEK, Slavoj; BADIOU, Alain; HARVEY, David; BIHR, Alain; ZIBECHI, Raúl. **Coronavírus e a luta de classes**. Brasil: Terra sem Amos, 2020.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

DOBB, Maurice Herbert. **A evolução do capitalismo**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

FERREIRA, Sandra. **Da estátua à pedra: percursos figurativos de José Saramago**. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CRÍTICA E RESISTÊNCIA CULTURAL EM JOSÉ SARAMAGO: UMA CONTRANARRATIVA AO DISCURSO DE/DO PODER

CULTURAL CRITICISM AND RESISTANCE IN JOSÉ SARAMAGO: A COUNTER-NARRATIVE TO THE DISCOURSE OF POWER

Gislene Teixeira Coelho^{1*}

RESUMO

Este artigo levanta uma discussão em torno do esvaziamento do legado de experiências humanas em tempos pós-modernos, em que o descoletivismo, o desengajamento e o artificialismo desestimulam o processo comunicativo e de trocas, e autorizam a entrada de um discurso hegemônico. Para tanto, *A caverna*, de José Saramago, conduz uma leitura crítica dos desdobramentos de poder nos espaços socioculturais pós-modernos, em que a lógica dominante do capitalismo abafa a diversidade de manifestações e produções humanas. No conluio de forças, escrita e ciência são manipulados como importantes instrumentos de imposição pelo poder, que agem como elementos fomentares de segregação, esquecimento e hegemonização. Ambos norteiam as realizações dos centros de poder, que, fidelizados às condições pós-modernas, concentram a movimentação financeira, cultural, política e científica. O Centro, assim nomeado por Saramago em seu romance, instiga uma aproximação crítica com as diversas formações humanas que impõem suas regras e modelos culturais e sociais, contra os quais se levantam espaços alternativos de resistência para fazer frente às ações de subordinação e menorização.

Palavras-chave: Condição pós-moderna; poder; crítica; resistência.

ABSTRACT

This article raises a discussion around the emptiness of the legacy of human experiences in postmodern times, in which de-collectivism, disengagement, and the artificial discourage communicative and changing process and enable the entrance of a hegemonic discourse. *The Cave*, by José Saramago, conducts a critical reading of the unfolding of power in postmodern social and cultural spaces, in which the dominant logic of capitalism suppresses the diversity of human manifestation and production. In a coalition of forces, writing and science are manipulated as important instruments for imposing power, which act as promoters of segregation, forgetfulness, and hegemony. Both guide the undertakings of the centers of power, which, faithful to postmodern conditions, direct the driving forces for the financial, cultural, political, and scientific. The Center, as it is named by Saramago in his novel, presents a critical approximation to the diverse human formations that impose cultural and social rules and models, against which alternative spaces of resistance are raised to withstand the subordinating and diminishing actions.

Keywords: Postmodern condition; power; criticism; resistance.

¹ * GISELENE TEIXEIRA COELHO é doutora em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), com estágio de Pós-Doutorado na Universidade Federal fluminense (UFF), ambos dedicados ao estudo da Literatura Portuguesa. É professora do Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais. Áreas de atuação: Colonialismo, Pós-colonialismo, Interculturalidade e Representações em Espaços da Memória.



A palavra experiência recebe um contorno de destaque na obra de José Saramago, contraditoriamente a um cenário pós-moderno em que se lastima o desbotamento e desvigor do termo. No livro *As palavras de Saramago*, em que Fernando Gómez Aguilera reuniu diversas falas que o escritor direcionou a jornais e revistas, percebe-se uma incidência de asserções que mostram a aquisição da experiência como elemento propulsor da própria atividade de escrita. No trecho a seguir, Saramago é um exemplo dessa necessidade de acumular experiência de vida para atingir a maturação intelectual e humana, processo imprescindível para a criação de uma história e para a formação de um escritor:

Escrevi meu primeiro romance nos anos 40 e publiquei-o em 47 [*Terra do pecado*]. Depois me dei conta de que não tinha para dizer muitas coisas que valessem a pena. Bem, não quero agora estar me martirizando com o doloroso aprendizado de minha adolescência, ou com o que tem a ver com o conhecimento literário sem livros em casa, lendo nas bibliotecas públicas à noite. Percebo que, embora o romance não estivesse tão mal escrito – porque era um romance de juventude —, de alguma forma pode-se dizer que é um romance sedimentar, que, quando você o lê e relê, vai encontrando sedimentos. Quando você se põe a escrever em circunstâncias como essa, com 23 ou 24 anos, e, sobretudo, se os tem em 1945, que é a pré-história, o que é que se tem para dizer? Não se tem muito, não se viveu, não se andou pela rua escutando o que dizem as pessoas para levar ao romance. Depois estive praticamente vinte anos sem publicar, só voltei à literatura em 1966, e continuava sem nada que dizer. Você chega a um momento em que acredita que talvez tenha o mais importante de tudo: voz própria, uma forma de narrar que, embora se alimente de tudo o que foi escrito antes, faz que o escrito seja agora simplesmente aquele que vem depois. Nós, que escrevemos, aprendemos com o que está escrito. Não há outra forma. Se você se dá conta de que tem essa voz própria, então talvez possa, quando olhar para si mesmo no espelho, dizer: “Sou um escritor”. (SARAMAGO, 2010, p. 88-89)

Saramago mostra essa experimentação em dois níveis principais: primeiramente, na observação atenta, no contato e na troca de informações com pessoas reais, como uma forma de aprendizagem diária; por fim, a leitura compulsiva de outros escritores que auxiliariam na aquisição de um estilo próprio. O primeiro ponto inclui pesquisas no local escolhido para palco de sua fabulação, onde as atividades de ver e ouvir estão na agenda do dia do escritor. Outrossim, exige-se um observador atento que possa perceber a valoração das pequenas coisas, que fomentam, em sua obra, reflexões e histórias extraordinárias, pois, conforme nos lembra o escritor: “Se pararmos para pensar nas pequenas coisas, conseguiremos entender as grandes” (SARAMAGO, 2010, p. 49). Nesse sentido, a palavra experiência não se resume a constatações científicas e acadêmicas, mas aciona um sentido mais tradicional de produção de saberes, que levanta o valor dos atos de vivenciar, de viver com, de estar com, independentemente do grau de espetacularidade do evento e da notoriedade dos sujeitos envolvidos no processo de produção de conhecimento.

Esse universo narrativo de Saramago tecido em torno das trocas e aquisições de experiências como produtoras de conhecimento caminha na contramão de um discurso dominante – e de dominação – que privilegia um modelo de saber e de cultura, e desqualifica outras formas de

produção de conhecimento advindas de processos mais tradicionais. Para efeito de discussão, a obra *A caverna*, publicada por José Saramago no ano de 2000, tem o potencial de aquecer o debate em torno dos sintomas de uma condição pós-moderna, cuja manifestação é acentuada nas décadas finais do século XX, sendo trabalhada por teóricos como Jean-François Lyotard, sensibilizados pelas mudanças produzidas pelo avanço do neocapitalismo sobre a produção do saber e da cultura ocidental.

Na obra *A condição pós-moderna*, lançada em 1979, Lyotard lança uma leitura inquiridora do seu próprio tempo, expondo os efeitos do poder capitalista sobre a produção, distribuição e legitimação do saber na sociedade ocidental. Lyotard adverte para um quadro de mudanças radicais que será aprofundado nas duas décadas finais do século XX, em que a produção do saber servirá a preceitos mercadológicos. No trecho abaixo, o estudioso expõe criticamente a manipulação do saber pelos setores produtivos, que o transformam em mercadoria e objeto de poder.

Sob a forma de mercadoria informacional indispensável ao poderio produtivo, o saber já é e será um desafio maior, talvez o mais importante, na competição mundial pelo poder. Do mesmo modo que os Estados-nações se bateram para dominar territórios, e com isto dominar o acesso e a exploração das matérias-primas e da mão-de-obra barata, é concebível que eles se batam no futuro para dominar as informações. Assim encontra-se aberto um novo campo para as estratégias industriais e comerciais e para as estratégias militares e políticas. (LYOTARD, 1993, p. 5)

Nesse sentido, a aquisição do saber no contexto da pós-modernidade desqualifica as formas tradicionais de produção de conhecimento e anula, portanto, o potencial de participação do sujeito nos processos de construção do saber. Em resumo, esse contexto pós-moderno acaba por fazer minguar os vínculos sociais, desincentivando as experiências coletivas e deslegitimando o conhecimento produzido fora dos laboratórios, das universidades e dos interesses do mercado.

Adensando o discurso de crítica cultural no contexto da pós-modernidade, Fredric Jameson, em sua obra *Pós-modernismo: a lógica do capitalismo tardio*, expõe uma visão histórica – e não simplesmente estilística, com ele mesmo faz questão de frisar – das manifestações culturais contemporâneas articuladas política e ideologicamente ao cenário do capitalismo tardio, localizando pontos de identidade entre os fenômenos culturais estudados e o contexto capitalista de produção. Ao trabalhar esse enquadramento histórico entre arte, política e economia, alerta-se para o fato de que o pós-modernismo seja a expressão de uma “dominante cultural da lógica do capitalismo tardio” (JAMESON, 2007, p. 72). Nesse sentido, Jameson mostra sua preocupação em torno da observância de supercapitalização dos valores culturais de seu tempo, estreitando o espaço de atuação de manifestações artísticas mais autônomas.

Como intelectual engajado e de formação marxista, esboça-se certa apreensão em torno dos novos tempos, alertando para o fato de que: “[...] a urgência do assunto exige que façamos pelo

menos o esforço de pensar dialeticamente a evolução do capitalismo tardio como um progresso e uma catástrofe ao mesmo tempo” (JAMESON, 2007, p. 73). Especificando um pouco mais a razão da sua já referida apreensão em torno do pós-modernismo, Jameson prossegue em seu pensamento lançando algumas questões:

[...] será que não há algo em última análise paralisante na visão dialética de desenvolvimento histórico proposta acima, será que ela não tende a nos desmobilizar, e nos reduzir a passividade e impotência ao obliterar, sistematicamente, as possibilidades de ação sob a névoa impenetrável da inevitabilidade histórica? (JAMESON, 2007, p. 73)

Essa fala de Jameson permite dimensionar as razões por que tanto se fala, na pós-modernidade, em “desperdício da experiência” (SANTOS, 2009, p. 42). Ao apontar a neutralidade e a impotência do indivíduo diante de sua própria história em construção, salienta-se que o sujeito pós-moderno, frequentemente seduzido pela lógica do consumo, da propaganda, da mídia, tem sua subjetividade e seu potencial de ação danificados pela lógica capitalista alienante.

Em suma, os trabalhos de Lyotard e Jameson encorajam o desenvolvimento de um pensamento crítico que opere no sentido da desarticulação entre saber, cultura e a lógica dominante e repressora do capital. Nesse sentido é que pretendemos ler o pensamento de José Saramago no romance *A caverna*, que potencializa a localização de instantes de desarticulação da lógica mercadológica, em tempos de plena vigência dos preceitos capitalistas. José Saramago encena na ficção a existência de universos paralelos, habitados por personagens que não se adequam e/ou não aceitam o pensamento dominante vigente. Nesse sentido, é em busca do embate político e cultural que este artigo recorre ao escritor português, investigando representações de subjetividades que, potencialmente, desestabilizam um contexto sociopolítico maior de dominância cultural na pós-modernidade.

O narrador de Saramago e a pós-modernidade: narrativas contra-hegemônicas

A caverna, romance de José Saramago, emblemático para ilustrar o conceito de experiência em uma visão mais tradicional, monta um cenário de celebração e valorização dos pequenos acontecimentos vividos pela família Algor, como o encontro de Isaura Estudiosa e Cipriano Algor e a adoção do cão Achado pelos Algores, eventos aparentemente banais aos nossos olhos, mas que simbolizam um forte índice de mudanças na vida da família. Em vários momentos de pai e filha engrandecem eventos cotidianos, como exemplifica o trecho que diz: “Pai, por favor, não pode falar assim do marido da sua filha, Tens razão, desculpa-me, hoje não deveria ser dia de censuras e recriminações, Hoje, porquê, Fui ao cemitério, dei um cântaro a uma vizinha e temos um cão lá fora, acontecimentos de grande importância todos eles” (SARAMAGO, 2000, p. 51).

Há, na obra, a construção de um espaço de resistência e de sobrevivência das experiências tradicionais, representado pela família Algor, em meio a um contexto sociopolítico mais amplo de demonstração de poder econômico, de crescimento da produção industrial e de padronização do saber e da cultura. Nesse espaço de resistência, as experiências vividas são concebidas pelos personagens como forma de construção dos vínculos e valores sociais, e como produtoras de conhecimento, sendo, portanto, indissolúveis da noção de mobilização e de participação efetiva das subjetividades envolvidas. O universo exterior ao núcleo dos Algores permite a abertura de uma discussão sobre o encolhimento e até a desqualificação desse tipo de experiência em contextos pós-modernos.

Nesse sentido é importante lembrar que autores como Walter Benjamin já registravam, em plena modernidade, um contexto de queda das experiências tradicionais.

No ensaio *Experiência e pobreza* de 1933, Walter Benjamin discorre sobre o enfraquecimento dos relatos em decorrência da perda de experiências valorosas. Segundo o filósofo, o empobrecimento das experiências humanas deve ser entendido como uma perda da qualidade dessas experiências, como um esvaziamento das experiências formadoras e transmissíveis para as gerações futuras. Vale lembrar o contexto histórico em que o ensaio benjaminiano foi escrito, que teve como cenário territórios e vidas devastadas pela ação bélica. Benjamin lembra que, mais que a perda da experiência, observa-se a perda das experiências de valor, aquelas que mereceriam ser contadas e revividas por outras pessoas, como ele mesmo afirma em: “No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos dos campos de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (BENJAMIN, 1986, p. 198).

Em 1993, Gilles Lipovetsky publica seu livro *A era do vazio*, cujo título amplia e atualiza a discussão acima ao aproximar os termos “pobreza” e “vazio”. Ao que parece o termo cunhado pelo filósofo francês registra uma perda ainda maior, um assombroso vazio de experiências, de valores e de tradições, resultante de um processo que poderia ser descrito nas seguintes palavras: “Hoje em dia vivemos para nós mesmos, sem nos preocuparmos com as nossas tradições e com a nossa posteridade: o sentido histórico foi abandonado, da mesma maneira que os valores e as instituições sociais” (LIPOVETSKY, 2005, p. 33). Não obstante a posição de assombro diante do seu próprio tempo à moda benjaminiana, Lipovetsky tem como objeto de análise um cenário muito diferente daquele apresentado por Benjamin: o estudioso culpa o individualismo contemporâneo como catalisador do vazio, que se dissemina pelo emprego da indiferença e do desengajamento com a vida.

Grande parte das leituras críticas em relação a esse vazio e a esse empobrecimento coincidentemente concentram-se no estilo de vida presente nas áreas urbanas, espaço em que se empreende a espetacularização, o consumo e a artificialidade. Em *A caverna*, Cipriano Algor, homem do campo e do trabalho, ao se mudar para o Centro, sente na alma a angústia de viver

esvaziado dos “acontecimentos de grande importância” que costumava vivenciar. A mudança gera em Cipriano uma falta de entusiasmo pela vida, como descreve o narrador no trecho abaixo:

E agora o que é que eu vou fazer. Em todo o caso, é Cipriano Algor quem se encontra confrontado com a pior das situações, a de olhar para as mãos e saber que não servem para nada, a de olhar para o relógio e saber que a hora que vem será igual a esta em que está, a de pensar no dia de amanhã e saber que será tão *vazio* como o de hoje. (SARAMAGO, 2000, p. 306, grifo nosso)

Vê-se que Cipriano sente a nudez, a que se referiu Benjamin, em suas mãos, antes um objeto de manipulação das experiências, hoje, símbolo da inutilidade. Os bens tecnológicos, as belas praças, os centros culturais, os centros comerciais, calculados todos para preencher a vida do homem urbano, são insuficientes para concretizar seu propósito. O vazio ainda persiste, as mãos desnudas pela inutilidade ainda incomodam.

Para complementar a leitura benjaminiana, há que se referendar o ensaio *O narrador*, destacando uma declaração de lamento que afirma que: “(...) o narrador não está de fato presente entre nós” (BENJAMIN, 1986, p. 197). Articulando os dois ensaios de Benjamin, reconhece-se que, se se concebe que experiência e narrativa estão em pleno declínio de produtividade, a figura do narrador, por conseguinte, recebe impacto negativo em igual medida. O narrador benjaminiano apoia-se em habilidades em baixa na contemporaneidade, e é contemplado, em seu ensaio, como o artesão compilador e manipulador de legados, que compõe narrativas à base da arte da “convivialidade” (SARAMAGO, 2010, p. 111), em que se reúnem coletividade, afeto, participação e sabedoria.

José Saramago representa uma figura emblemática quando se deseja rastrear as ressonâncias, no cenário contemporâneo, do narrador à moda benjaminiana. A presença do desse narrador acompanha toda sua performance literária, especialmente em seu apego ao mundo da oralidade, de onde se extraem uma filosofia, um conjunto de saberes e valores socioculturais muito peculiares, que se mostram desalinhados e retraídos em função de grupos e tendências dominantes. Em entrevistas, Saramago deixa registrada uma preocupação constante na construção do narrador como transmissor de uma experiência existencial, um narrador que se assemelha a um contador de história, como confirmam suas próprias palavras que exprimem um desejo de aproximar o universo da escrita do da oralidade: “O leitor dos meus livros deverá ler como se estivesse a ouvir dentro de sua cabeça uma voz dizendo o que está escrito” (SARAMAGO, 2010, p. 238).

Nas obras de Saramago, a figura do narrador faz-se também representada por meio da atuação de seus personagens, que, em sua grande maioria, transferem para o texto sua voz e sua sabedoria. Esses personagens não precisam ser apresentados, eles se autoapresentam e falam por si. Destaca-se, dentro da obra saramaguiana, uma galeria de personagens que aludem à

imagem do autor-narrador Saramago. São personagens que funcionariam como um alter-ego do autor, destacando-se igualmente por sua habilidade em articular palavra e pensamento, em filosofar a partir da observação de coisas simples, em acumular conhecimento, em saber ouvir, saber ver e saber falar, a exemplo do sábio Cipriano Algor, oleiro de profissão e de vida, que surpreende pela capacidade de congregar lucidez, sabedoria, afetividade e sensibilidade.

A voz do personagem mostra muita sabedoria ao lidar com situações corriqueiras da vida, de modo a trazer um saber não institucionalizado, não disciplinarizado, que, por via da observação e da aquisição diária, é processual e sedimentário. É um personagem que, tal como o narrador, viveu para contar. Algor representa o homem da terra e do trabalho; não é o viajante, figura emblemática na tessitura da narrativa e da memória portuguesas, que traz, como acervo pessoal e coletivo, histórias de aventura, glórias e conquistas. Ao contrário disso, as histórias de Algor vêm de dentro – de dentro de si, do Portugal interior, do campo, de sua vida particular, das pessoas do seu entorno.

Cipriano Algor, ao mesmo tempo em que tece um pequeno fragmento da narrativa portuguesa, desfaz uma considerável quantidade de pontos mal alinhavados, de arremates e de emendas mal feitas. Sua narrativa desconcerta a “harmonia” do conjunto de fatos, heróis e histórias monumentais que auxiliaram na invenção da Grande Nação Portuguesa. É a voz que fala a partir de um Portugal esquecido das histórias de Fama e Glória, um Portugal ligado a tradições populares e a um mundo da oralidade.

Como parte de uma contranarrativa portuguesa, a voz de Algor faz ressoar as palavras e a força discursiva do velho do Restelo, sabiamente inserido no texto épico *Os Lusíadas* para argumentar a favor daqueles que ficaram à margem da empreitada imperialista. A fala do Velho ocupa uma pequena parte do texto camoniano, situada no canto IV entre os versos 94 e 104, o que não diminui sua importância nem seu contundente efeito de fratura da narrativa épica. Ele é a voz da tradição que condena as viagens expansionistas e, de certa forma, tenta despertar a atenção do povo lusitano para seu próprio território de fala, apagado pelo sedutor discurso do viajante e pelo ímpeto aventureiro e grandioso.

Seu discurso questiona o motivo da viagem para a qual se registram como motivadores o desejo de dilatar o Império e a Fé (Canto I, estrofe 2). Em contrapartida, o Velho apresenta duas razões: a fama e a glória, incitadas pela cobiça e pela vaidade, cobrando ainda o alto preço pelas mortes, pelos perigos, pelas tormentas e pelas crueldades que provocam. O Velho expressa sua assim a sua indignação:

Ó glória de mandar, ó vã cobiça
Desta vaidade, a quem chamamos Fama!
Ó fraudulento gosto, que se atiça
Cũa aura popular, que honra se chama!
Que castigo tamanho e que justiça
Fazes no peito vão que muito te ama!
Que mortes, que perigos, que tormentas,
Que crueldades neles *exprimentas!*

Dura inquietação da alma e da vida,
Fonte de *desemparos* e adultérios,
Sagaz consumidora conhecida
De fazendas, de reinos e de impérios!
Chamam-te ilustre, chamam-te subida,
Sendo *dina* de infames vitupérios;
Chamam-te Fama e Glória soberana,
Nomes com quem se o povo néscio engana.

A que novos desastres determinas
De levar estes Reinos e esta gente?
Que perigos, que morte *lhe* destinas,
Debaixo dalgum nome *preminente?*
Que promessas de reinos e de minas
De ouro, que *lhe* farás tão facilmente?
Que famas *lhe* prometerás? Que histórias?
Que triunfos? Que palmas? Que vitórias?
(CAMÕES, s/d, p. 170-171)

O discurso do Velho do Restelo legitima-se pela posição que o mesmo ocupa, um velho cuja sabedoria foi adquirida por experiências e cujo argumento se fundamenta a partir do que viu e viveu. Vale lembrar que a palavra experiência possui um forte peso conceitual na filosofia renascentista, que se apoia nas ações humanas do pensar e do fazer. Além de recorrer a essa posição de prestígio social como recurso persuasivo, sua retórica sensibiliza os ouvintes, pois, como indicam as exclamações e as interrogações, há nela um apelo emocional com a inserção da voz do personagem no texto.

Pode estabelecer-se uma relação entre os narradores Cipriano Algor e o Velho do Restelo, já que ambos nos convidam a realizar uma viagem às avessas, para além do Portugal do espetáculo e da sedução. Esses dois personagens trazem à baila outras tantas subjetividades marginalizadas e apagadas pelas tendências dominantes do seu próprio tempo, trazendo o potencial crítico de desestabilizar e confrontar uma suposta ordem social.

Embora seja um homem de um universo limitado geograficamente, Algor movimenta uma leitura crítica que acerta com precisão preceitos – já enraizados e banalizados – difundidos pelo discurso hegemônico da pós-modernidade. Essa presença desestabilizadora é sempre bem-vinda quando se discute criticamente a lógica dominante da pós-modernidade, conforme

sugerem as palavras de Boaventura de Sousa Santos (2009, p. 249), no livro *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*:

A epistemologia dos agentes ausentes é, por conseguinte, uma demanda de subjectividades desestabilizadoras, subjectividades que se rebelam contra práticas sociais conformistas, rotinizadas e repetitivas, e se deixam estimular por experiência de limiar, ou seja, por formas de sociabilidade excêntricas ou marginais.

Algor e sua família respondem a essa outra demanda epistemológica evocada por Santos, uma vez que enxertam no discurso dominante (e de dominação) da pós-modernidade a marca pessoal da espontaneidade, da mobilização e da emancipação. Partindo de uma filosofia de vida simples e telúrica, a família consegue contracenar com a complexa organização dos centros de produção, emergindo como a voz que contesta a racionalização e a sistemática da vida pós-moderna. A atuação da família, no romance, exprime tanto a aproximação de culturas e saberes quanto um exercício de resistência cultural às práticas hegemônicas então vigentes.

A relação centro-periferia e um embate político-cultural

No romance *A caverna*, duas referências espaciais aparecem de forma bastante nítida, o campo e a cidade, os quais apresentam distinções baseadas no modo de ocupação e nas funções desempenhadas. No entanto, além das diferenças funcionais, tais espacialidades vêm sendo taxadas por qualificações dicotômicas e algumas de cunho preconceituoso que aproximam a cidade do lugar do saber, da cultura e do progresso e o campo do lugar do atraso, do conservadorismo e da ignorância.

O fator econômico torna-se assim o produtor das distâncias entre campo e cidade, fortalecendo dicotomias como atraso e progresso que continuam a ser reproduzidas. Aprofundando ainda mais as dicotomias, a cidade, em *A caverna*, é reduzida à representação espetacular do Centro, assim nomeado na obra. O Centro simboliza o poder econômico e cultural, de modo que todos os outros agrupamentos humanos, em geral muito mais numerosos, circulam em torno de sua órbita, acentuando uma relação de dependência econômica e de bens materiais e culturais. Assim, o Centro atrai pela superioridade econômica – pois lá estão situadas as instituições financeiras, as grandes empresas e a rede comercial que fazem o capital circular – e fascina pela beleza e sedução dos produtos e serviços que oferece. Portanto, o Centro, “tribunal implacável” (SARAMAGO, 2000, p. 130), coordena a movimentação financeira das outras áreas da cidade como fornecedor e comprador, ditando as normas de consumo e produção. A preocupação da família Algor está no fato de se ver forçada a satisfazer as exigências do Centro, pois, uma vez que agrada ao Centro, agradará a todos: “Que irá ser de nós se o Centro deixa de comprar, para quem passaremos a fabricar louças se são os gostos do Centro que determinam os gostos de toda a gente”. (SARAMAGO, 2000, p. 42)

O Centro norteia os rumos da população que o circunda, estabelecendo novas necessidades e exterminando ofícios considerados antiquados segundo seus preceitos, como ocorreu com a família de oleiros que teve toda sua história de vida transformada pela rejeição de suas manufaturas. Os Algores simbolizam o resquício da tradição do trabalho manual, que foi substituído pela produção industrializada, como se vê em: “Acho que foi o aparecimento aí de umas louças de plástico a imitar o barro, imitam-no tão bem que parecem autênticas, com a vantagem de que pesam muito menos e são muito mais baratas” (SARAMAGO, 2000, p. 23). Ter seu trabalho rejeitado equipara-se a ter toda sua história de vida interrompida e toda sua tradição familiar condenada ao esquecimento/ Mas isso pouco importa ao Centro.

Outro elemento a destacar é a própria dimensão grandiosa do Centro, que, embora esteja inserido na cidade e seja bem menor do que a extensão de suas periferias, espanta os personagens que repetidamente fazem alusão ao seu tamanho: “O Centro, não há uma pessoa que não o reconheça com assombro, é realmente grande” (SARAMAGO, 2000, p. 101). O adjetivo grande é bastante inusitado quando utilizado por pessoas, como a família Algor, que vivem no campo, cuja extensão territorial se perde de vista. Contudo, é justamente esse o momento em que Cipriano Algor tece um comentário muito pertinente sobre a relatividade da palavra “grande” quando empregada para caracterizar o Centro:

Houve uma pausa, depois Cipriano Algor disse, E já que estamos a falar de tamanhos, é curioso que de cada vez que olho cá de fora para o Centro tenho a impressão de que ele é maior do que a própria cidade, isto é, o Centro está dentro da cidade, mas é maior do que a cidade, sendo uma parte é maior que o todo, provavelmente será porque é mais alto que os prédios que o cercam, mais alto que qualquer prédio da cidade, provavelmente porque desde o princípio tem engolido ruas, praças, quarteirões inteiros. (SARAMAGO, 2000, p. 258-259)

No romance, o Centro surge como um espaço não nomeado e sem localização precisa e alegoriza relações de poder entre centro e periferias. Ampliando um pouco mais nossa leitura, o Centro pode representar os centros de produção econômica e cultural do mundo, as nações centrais globalizadas e globalizantes. O Centro é o lugar de exercício do poder, é o lugar que comporta a ideologia dominante, é o lugar de jugo das minorias. O Centro é grande sim, suntuoso em suas edificações, na sua concentração de capital, nos seus avanços científicos, na produção do saber acadêmico, na circulação de mercadorias e bens culturais, enfim, conforme lembra Saramago, “O centro comercial é a nova catedral e a nova universidade: ocupa o espaço da formação da mentalidade humana” (SARAMAGO, 2010, p. 463).

Os Algores fazem uma leitura do Centro como o ambiente do artifício, em que tudo se inventa para servir como atrativo para o consumo. É como uma enorme vitrina na qual se expõem produtos e imagens que prometem uma vida ideal de conforto, segurança e bem-estar, como mostra o cartaz, ironicamente comentado no romance, de uma família *aparentemente* perfeita:

O cartaz aparece ali de vez em quando, repetindo as mesmas palavras, só variáveis na cor, algumas vezes exibe imagens de famílias felizes, o marido de trinta e cinco anos, a esposa de trinta e três, um filho de onze anos, uma filha de nove, e também, mas não sempre, um avô e uma avó de alvos cabelos, poucas rugas e idade indefinida, todos obrigando a sorrir as respectivas dentaduras, perfeitas, brancas, resplandecentes. (SARAMAGO, 2000, p. 92-93)

Essa artificialidade, que tem como combustível o impulso consumista, exerce uma ação de banalização dos valores, das tradições e das crenças, transformando tudo em mera mercadoria. Como exemplo de banalização, segue o caso da gruta que apresenta dois tipos de leituras. A família Algor teve suas vidas transformadas pela visita à gruta, esquecida pelo tempo nos subterrâneos do Centro, onde se via a imagem dos corpos de três homens e três mulheres atados a uma pedra branca. Tal visão sensibiliza a família e desperta um processo reflexivo que reatualiza os conceitos da caverna de Platão, produzindo como resultado o abandono do Centro: “Que foi que vi, quem são essas pessoas, Essas pessoas somos nós, disse Cipriano Algor, Que quer dizer, Que somos nós, eu, tu, o Marçal, o Centro todo, provavelmente o mundo, (SARAMAGO, 2000, p. 334-335). Em contraposição, o Centro banaliza o apelo filosófico despertado pelo encerramento dos homens na gruta e não se deixa mover pelo ensinamento que tanto comoveu os Algores, absorvendo-a, assimilando-a perversamente e transformando-a em mais uma de suas atrações turísticas, como mostra o anúncio transcrito em letras maiúsculas, com os prováveis artifícios, como jogos de luzes, letreiros luminosos, que tanto despertam a atenção dos visitantes: “BREVEMENTE, ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRACÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA DO MUNDO, COMPRE JÁ A SUA ENTRADA” (SARAMAGO, 2000, P. 350).

A alegoria da caverna, atualizada pelas ações e personagens do romance, exibe uma crítica severa ao artificialismo e à banalização dos valores humanos, os quais se distorcem diante do fascínio pelo consumo. A representação da caverna em Saramago escancara a força alienante do consumo, que, ao mesmo tempo em que alimenta o sistema de produção do capital e sua exploração pelas nações centrais do globo, mantém o indivíduo dependente de suas normas e exigências. Tem-se um jogo perverso em que, oferecendo o suprimento das necessidades e futilidades do seu cliente, o Centro o torna dependente desse mercado, por meio de uma suposta ligação intrínseca entre mercado e consumidor, entre satisfação e desejo. O Centro compromete-se a trabalhar em favor do conforto e do bem-estar da população, utilizando, para tanto, todos os recursos de que dispõe, mas requer, em contrapartida, adesão e fidelidade.

Os homens atados à rocha que, na leitura de Cipriano Algor, seríamos todos nós, estariam enclausurados, acima de tudo, pelos ditames de uma sociedade capitalista e globalizada, que ditaria toda uma hierarquia social baseada nas diferenças entre representatividade política, poder econômico e aquisição do saber e da cultura, sendo estes dois últimos relacionados a um modelo padrão de ser, ver e representar o mundo. O Centro é uma das representações de espaço pós-moderno, de modo que a ele são endereçadas críticas de superficialidade, de alienação e

de desengajamento, ao mesmo tempo que seus habitantes se orgulham dos desenvolvimentos tecnológicos, da beleza urbanística, das oportunidades de entretenimento e de trabalho, entre outras atratividades. Ou seja, submissão e ignorância parecem estar na pauta do dia.

Neste início de século, em que tanto a produção científica quanto o conceito, a função e o lugar de ciência registram transformações radicais provenientes de conquistas importantes dos dois últimos séculos, far-se-á necessário pensar sua relação com a sociedade contemporânea. Pensar de que maneira a ciência tem instrumentalizado os homens para melhor atuarem como sujeitos emancipados e emancipadores. Pensar como a ciência tem-se relacionado com as coisas do mundo e com os outros saberes.

Ao longo dos séculos, o saber vai assumindo a posição da voz da autoridade, de modo que autores como Boaventura de Souza Santos equiparam os dois termos na sentença “Knowledge is power” (SANTOS, 1989, p. 142), saber é poder. O conhecimento, assim como a cultura, acompanha os movimentos sociais, de modo a reproduzir as cisões, as hierarquias e as vozes repressoras que comandam os paradigmas político-sociais vigentes. O saber já esteve ligado à religião, aos centros acadêmicos, aos poderes governamentais e, mais recentemente, ao poder econômico mundial, representado pelas potentes multinacionais. Santos lembra essa mudança em *Introdução a uma ciência pós-moderna*: “As universidades, que durante muito tempo detiveram o monopólio da investigação científica, perderam-no em favor dos governos e da indústria” (SANTOS, 1989, p. 131). Esta última, a indústria, representante do capital e do mercado globalizado, de forma tendenciosa, vem dirigindo os rumos das mais recentes pesquisas científicas e incentivando, financeiramente, áreas de seu maior interesse, como a área tecnológica, que rende uma considerável fatia no comércio internacional.

Como se vê, o saber tem sofrido fortes restrições em seu significado, ficando limitado ao campo da ciência e da erudição. Como oposição, uma leitura crítica do saber faz-se primeiramente por questionamentos elementares concernentes ao entendimento do seu próprio conceito (O que é o saber?) e a seu campo de atuação (A quem serve o saber? Quais são seus compromissos com a vida do homem?). O conhecimento científico não tem servido à melhoria da vida da população em geral, pelo contrário, muitas vezes mostra-se distante das questões humanas. Pouco se tem utilizado desse conhecimento para diminuir a desnutrição, para emancipar as consciências politicamente, para minimizar as diferenças sociais. O conhecimento científico tem atuado como um dos agentes da globalização econômica, mas até então não propôs uma globalização de seu saber.

A Caverna levanta um questionamento radical sobre dois agentes que funcionam como instrumentos de poder na pós-modernidade: a ciência, conforme foi discutido anteriormente, e a escrita. Esta última tem exercido um papel de intolerância e desrespeito ao autorrepresentar-se como rival da oralidade, de modo a fomentar uma comunhão perigosa entre memória e esquecimento. No romance de Saramago, o universo da olaria e tudo que ele congrega de

tradição cultural, de conhecimento, de valores humanos, de apreço à oralidade é ameaçado pela cultura letrada do Centro. Em síntese, a ciência e a escrita operam como instrumentos de hegemonia e padronização da história e da memória do homem, operam como aliciadores de outras tantas memórias, histórias e saberes.

Platão apresenta em seu livro *Fedro* um diálogo instigante entre os personagens Fedro e Sócrates, de que nos servimos para destacar o momento em que a conversa dos dois contempla questões que envolvem a introdução da escrita. Com a escrita, o exercício oral deixa de ser a única forma de perpetuação da memória, pois a escrita surge como a tecnologia habilitada à manutenção de extensos elos discursivos. Em *Fedro*, Sócrates conta a história do rei Tamuz, governante de todo o Egito, que é apresentado por Thoth com invenção da escrita, prometendo-lhe ampliação do saber e da capacidade mnemônica entre os egípcios: “Esta arte, caro rei, tornará os egípcios mais sábios e lhes fortalecerá a memória; portanto, com a escrita inventei um grande auxiliar para a memória e a sabedoria” (PLATÃO, 2007, p. 119). Entretanto, o rei, sábio e sensato em sua resposta, replica ao súdito:

Tal coisa tornará os homens esquecidos, pois deixarão de cultivar a memória; confiando apenas nos livros escritos, só se lembrarão de um assunto exteriormente e por meio de sinais, e não em si mesmos. Logo, tu não inventaste um auxiliar para a memória, mas apenas a recordação. (PLATÃO, 2007, p. 119)

As palavras do rei encenam a problemática dualidade no processo de inserção da escrita no mundo, que, por um lado, conforme o próprio inventor fez questão de mencionar, pode auxiliar na propagação e permanência do saber e da memória, mas, por outro, encerra esquecimento e mesmo ignorância àqueles que dependem cegamente desse recurso. Uma reação semelhante à do rei pode ser observada em uma das falas de Cipriano Algor, que, apesar de não menosprezar o saber da escrita, manifesta-se sábio da insuficiência dos registros escritos, de forma que indica ser preciso “ir mais além da leitura”. Ou seja, a experiência da leitura constituiria um primeiro passo na construção do conhecimento, há que recorrer-se a outros processos de busca do saber. Segundo a mencionada passagem de *A caverna*:

Lendo, fica-se a saber quase tudo, Eu também leio, Algo portanto saberás, Agora já não estou tão certa, Terás então de ler doutra maneira, Como, Não serve a mesma para todos, cada um inventa a sua, a que lhe for própria, há quem leve a vida inteira a ler sem nunca ter conseguido ir mais além da leitura, ficam apegados à página, não percebem que as palavras são apenas pedras postas a atravessar a corrente de um rio, se estão ali é para que possamos chegar à outra margem, a outra margem é que importa, (SARAMAGO, 2000, p. 77)

No livro *A farmácia de Platão*, Jacques Derrida fornece uma importante atualização teórica na leitura da obra de Platão supracitada. O filósofo parte da palavra “phármakon” para tecer suas considerações sobre a ambivalência da escrita, pois, segundo ele, é como *phármakon*

que a escritura é apresentada ao rei egípcio, termo que conota ambigualmente os significados de remédio e veneno. E, conforme aprendemos com a medicina, a ação do “phármakon” depende da dosagem e da manipulação correta da droga, as quais transformariam a droga em um benefício ou em um malefício à saúde do homem. Vale lembrar as palavras de Derrida que nos alertam ao informar que: “Não há remédio inofensivo. O *phármakon* não pode jamais ser simplesmente benéfico” (DERRIDA, 2005, p. 46), a saber, pode conduzir a reações adversas e causar danos ao organismo humano, especialmente diante de um uso desmesurado. O *phármakon* pode funcionar como remédio e veneno, benefício e malefício, promovendo, assim, o esquecimento e a memoração, a morte e a vida.

Contudo, interessa-nos investigar pontos de encontro entre escrita e oralidade que ultrapassam a leitura do exercício parricida em que o pai – a fala – é condenado à morte pelo filho – a escrita –, haja vista o entendimento de que privilegiar qualquer uma das duas modalidades implica perdas, perda de memória, de público (ouvinte ou leitor), de naturalidade e/ou espontaneidade, de capacidade de armazenamento. Um trabalho em conjunto entre os dois registros apresenta resultados produtivos, pois, juntos, ampliam a capacidade mnemônica, agregam performatividade e transformam a escritura em um espaço de recepção e versatilidade.

A palavra escritura perpassa as páginas das obras *A farmácia de Platão* e *Gramatologia*, ambas escritas por Derrida, ora como par opositivo de oralidade, ora como um corpo muito mais abrangente, flexível, dinâmico, afetivo e solidário, separação conceitual que Derrida nos indica ao dizer: “Há, portanto, uma boa e uma má escritura: boa e natural, a inscrição divina no coração e na alma; perversa e artificiosa, a técnica, exilada na exterioridade do corpo” (DERRIDA, 2004, p. 21). Situando-nos em mais uma de suas indecidibilidades conceituais, a escritura carrega o peso da maldição do esquecimento e da artificialidade, bem como representa a promessa de reconciliação. Pensar a escritura como promessa significa apostar em seu potencial negociativo, significa, portanto, atacar o elo escritura e violência que tem sido explorado por políticas socioculturais de grupos dominantes.

Rejeitar a química maléfica da ciência e da escrita implica atacar a forma como são dosadas para servir à imposição pelo poder. Nesse ínterim, joga-se, no centro de discussão, uma chamada à subversão às formas hegemônicas de organização humana que, em um abraço mortal, absorvem e esterilizam manifestações taxadas como inferiores. Projetos civilizatórios modernos apoiaram-se desmedidamente nesses dois pilares de ordenação e progresso, deixando o legado ambivalente do *phármakon* para ser administrado por gerações futuras. Em contexto pós-moderno, esse desajuste farmacológico respinga nas páginas da obra de José Saramago, contra o qual se esboça um espaço de resistência às políticas socioculturais hegemônicas de apagamento, inferiorização e segregação da diversidade.

Considerações finais

O microuniverso em que vivem Cipriano Algor e sua família movimentada, dentro da obra, um macrouniverso que pressiona por padronização, descoletivismo e desengajamento, levantando resistência à grandiosidade e poderio do Centro. Reações de não enquadramento e de rejeição ao Centro, que culminam com o pedido de demissão de Marçal, genro de Cipriano Algor, não são bem recebidas, de modo que à pergunta: “E o Centro, como reagiram eles [ao pedido de demissão]” (SARAMAGO, 2000, p. 347), obtém-se como resposta: “Quem não se ajusta não serve e eu tinha deixado de ajustar-me” (SARAMAGO, 2000, p. 347).

Esses desajustes advêm de uma preocupação em falar sobre e falar contra um tipo de organização social que reprime e comprime os movimentos e realizações humanas. Com efeito, os personagens de José Saramago têm empostado essa voz provocativa que reforça a linha de frente de oposição às realizações culturais do poder, auxiliando a crítica literária a pensar a questão da cultura e do saber a partir de uma relação contra-hegemônica em direção às práticas políticas e econômicas dominantes e dominadoras. Cipriano Algor, nosso narrador à moda benjaminiana, é o sujeito que se move de dentro de/a partir de seu território, cuja eloquência e coragem – fundamentadas na impecável oratória e na experiência que coletou em vida – o potencializam a agitar, desafiadoramente, territórios e fronteiras para *além de*.

Conforme lembra David Harvey, diante da blindagem hegemônica das sociedades pós-modernas, há duas saídas possíveis: “O corpo existe no espaço e deve submeter-se à autoridade (por meio de, por exemplo, encarceração ou vigilância num espaço organizado) ou criar espaços particulares de resistência e liberdade – “heterotopias” – diante de um mundo de outra maneira repressor” (HARVEY, 1994, p. 196). A família Algor opta pela segunda alternativa, resiste à sedução, à força econômica e ao poder do discurso alienante do Centro, pagando a contrapartida da rejeição e da segregação. Ainda assim, forjar espaços de resistência e liberdade parece garantir um pouco mais de dignidade em tempos de forte agressão àquilo que, de fato, somos e àquilo que, potencialmente, podemos fazer, seja como corpo individual ou como corpo coletivo.

Referências

BENJAMIM, Walter. O narrador. In: **Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 2ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 197-221.

_____. Experiência e pobreza. In: **Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 2ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 114-119.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. 3ª ed. Porto: Porto Editora, s.d.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. 6 ed. São Paulo: Loyola, 1996.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2.ed. São Paulo : Ática, 2007

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Trad. Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri, SP: Manole, 2005.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Tradução: Ricardo Correia Barbosa. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

PLATÃO. **Fedro**. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A crítica da razão dolente: contra o desperdício da experiência**. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2009.

_____. **Introdução a uma ciência pós-moderna**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

SARAMAGO, José. **A caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, histórias e políticas**. Fernando Gómez Aguilera (sel. e org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

**UM CHÃO DE HISTÓRIAS: A SOBREVIVÊNCIA DO
CAMPESinATO ALENTEJANO E SUAS MARCAS NA TERRA**
A GROUND OF HISTORIES: THE ALENTEJO PEASANT SURVIVAL
AND THEIR BRANDS ON THE FIELD

Daniel Vecchio Alves^{1}*

RESUMO

O objetivo deste artigo concentra-se no estudo das representações históricas, elaboradas por José Saramago, que enfatizam as disputas pelas terras alentejanas e pelo controle miliciano da sua mão de obra, disputas que são representadas em *Levantado do chão* especialmente por meio de quatro gerações de uma família camponesa: os Mau-Tempo. Do silêncio à palavra, da palavra à libertação, veremos o percurso problemático trilhado pelas personagens desse romance, até o dia em que os camponeses erguem suas cabeças e se levantam de um chão marcado por seus sofrimentos.

Palavras-chave: Narrativa; história, opressão; Alentejo.

ABSTRACT

The purpose of this article is to analyze the historical representations, elaborated by José Saramago, that highlight the disputes over Alentejo lands and the militant control of its working labor. These disputes are represented in *Levantado do chão* by four generations of a peasant family: the Mau-Tempo. From silence to words, from words to freedom, we will see the challenging path of this novel's characters, up to the day the peasants raise their heads and lift themselves from a ground marked by their suffering.

Keywords: Narrative; history; oppression; Alentejo.

¹ * DANIEL VECCHIO ALVES é doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) onde foi bolsista do CNPq. É mestre em Estudos Literários e licenciado em História pela Universidade Federal de Viçosa (UFV), com bolsa de mestrado da CAPES. Tem mestrado em Educação e Tecnologias Digitais pela Universidade de Lisboa. Atualmente é bolsista de Pós-Doc pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) com bolsa da FAPERJ. Áreas de pesquisa: História e Ficção, História dos Imaginários, História das viagens ultramarinas, História da Literatura com ênfase na história do romance.



Memórias da vida agrícola

Lutas, explorações, territórios e possessões. Tudo na história humana parece conter suas raízes na terra. Por inúmeras razões, os territórios atraem e motivam algumas pessoas e, muitas vezes, proporcionam sofrimento a outras. Para adentrarmos nessas relações de disputa e sobrevivência pela terra, os objetivos deste artigo concentram-se no estudo das representações históricas elaboradas por José Saramago que enfatizam as disputas pelas terras alentejanas e pelo controle miliciano da sua mão de obra trabalhadora, disputas que são representadas em *Levantado do chão* especialmente por meio de quatro gerações de uma fictícia família camponesa: os Mau-Tempo.

Tal romance já foi objeto de variados estudos acadêmicos, sendo seu enredo sintetizado de variadas formas, por isso o que se propõe aqui é apenas mais uma forma de interpretá-lo. Ao se deter sobre o romance *Levantado do chão*, Teresa Cristina Cerdeira, por exemplo, o caracteriza como uma “epopeia camponesa [...] uma epopeia nova que, da univocidade do mundo primeiro, ordenado à medida dos deuses, evolui para uma multiplicidade de visões, fruto de um tempo contraditório” (SILVA, 1989, p.193), ou ainda como um “texto de intenções ideológicas bem definidas” a “tangenciar o panfletário ou, em medida semelhante, o motivo, decodificando imagens que poderiam ficar implícitas” (SILVA, 1989, p. 237).

Levantado do chão foi objeto, também, de investigações que o caracterizam como romance “político por excelência”. Entretanto, uma caracterização mais justa, distante do panfletarismo, seria reconhecer o romance como “práxis artística formalmente problematizadora, tendo em vista a construção de um texto realmente revolucionário” (FERREIRA, 2016, p. 6). Com base nessa perspectiva, tentamos empreender um exame sucinto sobre a inovadora representação histórica dos camponeses alentejanos promovida em *Levantado do chão*, tendo em vista a ideia de que a terra é, de fato, um lugar em que diferentes indivíduos e famílias se encontram e se desencontram, deixando nela suas marcas de luta e sobrevivência. Por isso, trata-se o campo de um lugar rico em intervenções de todo tipo, lugar onde ocorrem as primeiras angústias e cometimentos dos homens.

Contudo, para Saramago, a luta pela terra e pela sobrevivência no Alentejo vai muito além das marcas humanas na terra, ela se mostra mais complexa porque não se restringe a camponeses, enxadas, soldados e armas, abrangendo, também, ideias, desejos, sonhos, sentimentos, imagens e representações de indivíduos e famílias diversas. Logo, Saramago valeu-se de uma gama de aspectos socioculturais para tratar da experiência de vida de um determinado grupo de camponeses, compondo, assim, o seu famoso romance de 1980.

Em *Levantado do chão* estamos perante um labirinto infinito de campos percorridos forçadamente por muitos lavradores, trajetória em que se verifica a própria tensão física, mental e política desses trabalhadores, consequência principal da desresponsabilização de Salazar pelas atrocidades governamentais cometidas contra o campesinato no geral: “[...] tantas andanças e tão poucas seguranças, melhor seria calar e mandar dizer depois. Homem, que não

temos sossego nem assento, de um lado para o outro como o judeu errante, com estas crianças pequenas, é uma aflição, [...]” (SARAMAGO, 2012, p. 29).

Tal denúncia também pode ser identificada no famoso Discurso Nobel de José Saramago, proferido no ato de sua premiação, em 1998:

Vieram depois os homens e as mulheres do Alentejo, aquela mesma irmandade de condenados da terra a que pertenceram o meu avô Jerónimo e a minha avó Josefa, camponeses rudes obrigados a alugar a força dos braços a troco de um salário e de condições de trabalho que só mereceriam o nome de infames, cobrando por menos que nada a vida a que os seres cultos e civilizados que nos prezamos de ser apreciamos chamar, segundo as ocasiões, preciosa, sagrada ou sublime. Gente popular que conheci, enganada por uma Igreja tão cúmplice como beneficiária do poder do Estado e dos terratenentes latifundistas, [...] (SARAMAGO, 2010, s/p).

Similar à vida de seus avós, em *Levantado do chão*, Saramago nos narra a sobrevivência diária de indivíduos que lutam contra um sistema que os mantém afastados física e psicologicamente dos mecanismos de poder. Na história de um Portugal rural reconfigurado na sobrevivência de uma família alentejana desde 1905 até 1974, este livro apresenta uma imagem profunda de ignorância, pobreza, submissão e exploração do trabalho físico, tendo como pano de fundo acontecimentos que marcaram a história nacional ou internacional, eventos que, por sua vez, provocaram pouca repercussão entre os camponeses.

Levantado do chão representa eventos como a implantação da primeira república em 1910, a I Guerra Mundial, a Guerra Civil Espanhola, a ascensão do Estado Novo em Portugal, seguida, por fim, pela Revolução dos Cravos. Esses acontecimentos históricos surgem como eventos distantes da vida dos camponeses: “Correram vozes em Monte Lavre de que havia uma guerra na Europa, sítio de que pouca gente no lugar tinha notícias e luzes” (SARAMAGO, 2012, p. 47). Tal clausura social reflete certo “aprisionamento mental na forma como obriga esses indivíduos a uma resignação [material e] psicológica. Herança do neorrealismo no reaproveitamento da temática da exploração rural, este romance recupera aqueles que a História tenta esquecer” (BALTAZAR, 2017, p. 155).

O livro que José Saramago escreveu sobre o Alentejo trava “um diálogo claro com aquilo que o neorrealismo português buscou fazer, fato que, aliás, é reconhecido pelo próprio autor quando diz que *Levantado do chão* pode ser considerado como o último romance do neorrealismo, fora já do tempo neorrealista” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 25-26). Tendo em vista a consideração de que esse movimento literário se desenvolveu entre finais da década de 1930 e meados da década de 60, por questões cronológicas, evidentemente, *Levantado do chão* não pode ser considerado neo-realista. Contudo, notando-se alguns de seus elementos constitutivos, como o grupo social retratado, sendo possível detectar a presença de algumas outras heranças temáticas e formais.

No entanto, segundo Mário Sacramento (Cf. SACRAMENTO, 1985), o valor documental que os escritores neorrealistas pretendiam conferir às suas obras era marcado por um erro doutrinário: o de aderir à tese de que o proletariado era uma classe em ascensão por mérito de seu esforço. Logo, sem elementos suficientemente concretos para representar a conscientização dos grupos marginalizados socialmente, tais obras se limitavam a tratar do esforço aparentemente meritocrático que posiciona uma pequena burguesia ascendente, trazendo para a ficção “imagens do operariado e do campesinato portugueses baseadas em projeções [familiares] que eles, pequeno burgueses, em geral, faziam do povo mais desfavorecido” (TESCHE, 2007, p. 27).

Em *Levantado do chão*, por sua vez, encontramos uma narração de auto-reflexão e indagação identitária a partir de uma perspectiva opressora dos camponeses alentejanos, que contam “a história, não só de populações isoladas ou condicionadas politicamente, mas da humanidade e da luta contra uma vivência no campo pautada por continuadas injustiças” (BALTAZAR, 2017, p. 154). Na complexidade dos eventos que evidencia a permanência de tais injustiças, o narrador do romance nos revela, contudo, uma tomada de consciência social do campesinato no decorrer do século XX, cujo processo se reproduz na dinâmica de um real de múltiplas frentes, fundado na perspectiva vivencial de diversas famílias e indivíduos desse meio rural.

Da história dos camponeses em *Levantado do chão*

Para Maria Alzira Seixo, “*Levantado do chão* é, antes de mais, a epopeia dos trabalhadores alentejanos, a elucidação da reforma agrária, a narrativa dos casos, conhecidos ou não [...], que fizeram do Alentejo um mar seco de carências, privações, torturas, sangue e uma total impossibilidade de viver” (SEIXO, 1999, p. 36). A instigante maneira de Saramago narrar e perscrutar a história alentejana tem rica fundamentação nas páginas de *Levantado do Chão*. Nele, o passado não é algo irreversivelmente acabado, mas volta a se atualizar e a se repetir no tempo presente das quatro gerações da família Mau-Tempo representadas.

Levantado do Chão apresenta, assim, o desejo de criação de novas escrituras: a escritura de uma nova história em que aqueles que se aventuraram pelos campos agrícolas sejam os grandes mártires da nação, ao contrário da tradição portuguesa que elegeu os marinheiros como protagonistas legítimos de seu passado: “O latifúndio é um mar interior. Tem seus cardumes de peixe miúdo e comestível, suas barracudas e piranhas de má morte, seus animais pelágicos, leviatãs ou mantas gelatinosas, [...]” (SARAMAGO, 2012, p. 319). Em sobreposição à tradicional história de Portugal, simplesmente escamoteada pelo passado ultramarino saudosista e messiânico, está dirigida toda a trágica aventura do camponês:

Acordar para o presente foi, enfim, acordar para a terra, para esse “mar interior” do latifúndio onde os homens sofrem e lutam sem os padrões dos passados, sem o nevoeiro luminoso de um eterno porvir. O movimento novo faz-se do mar para a terra como já anunciava, aliás, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*: “onde o mar se acabou e a terra espera”. Em *Levantado do Chão* essa terra conquista o seu contorno no tempo, faz-se digna de história, terreno dos sonhos dos homens (SILVA, 1989, p. 194).

Nesse sentido, do mar à terra, é o próprio Saramago quem afirma, em palestra realizada na Universidade da Califórnia (UCLA), em Los Angeles, que:

Os meus romances obedecem a um processo de releitura e reinterpretação da memória do passado, em que sempre se encontra presente o facto de a História ser apenas, desse passado, a parte sistematizada. As lacunas, os espaços de indeterminação, os erros da História pedem uma reescrita ficcional que tenha por objetivo implantar raízes naqueles lugares que, voluntariamente ou não, foram elipsados da malha do tecido histórico (SARAMAGO, 2002, p. 1-2).

Na reconfiguração desse tempo passado, *Levantado do chão* reelabora e dá significado à parcela camponesa da população portuguesa, distante dos registros da história oficiais. Adentrando na causa principal do conflito entre os latifundiários e os camponeses oprimidos pelo excesso de trabalho e pelo lucro mal distribuído da produção agrícola, o narrador fornece, aliás, a informação de que a história que conta não obedecerá aos valores registrados oficialmente por jornais, relatórios e fichas de ocorrência policial.

No entanto, embora os personagens de *Levantado do chão* estejam atrelados ao campo da ficção, “não se pode desprezar o fato de que José Saramago, a partir de uma experiência local sua, tenha trazido, para o romance, a realidade do homem do campo português” de várias gerações (TESCHE, 2007, p. 18). Segundo o autor, essa vivência no Alentejo ocorreu quando

Estive em Lavre, da primeira vez, dois meses, depois, por intervalos, umas tantas semanas mais, e quando de lá voltei trazia cerca de duas centenas de páginas com notas, casos, histórias, também alguma História, imagens e imaginações, episódios trágicos e burlescos, ou apenas do quotidiano banal, acontecidos diversos, enfim, a safra que é sempre possível recolher quando nos pomos a perguntar e nos dispomos a ouvir, sobretudo se não há pressa. Andei por Lavre, Montemor-o-Novo, Escoural, por lugares de gente e descampados [...] (SARAMAGO, 1980, p. 30).

Sobre o registro de dados promovido por Saramago durante tais períodos em que vivenciou o cotidiano do camponês alentejano, muitos foram os aspectos que o surpreenderam:

Você pode imaginar o que é estar a conversar com um velho rural de 70 anos, digo eu, dizes tu, e de repente ele abre ali uma gaveta, tira uns poucos cadernos de papel almaço, escritos em letra garrafal e firme, creia que até os erros de ortografia eram firmes: “Está aqui a história da minha vida”. Foi isto que me aconteceu. Levei para o meu buraco a história de João Domingos Serra contada pelo próprio, li-a nessa mesma noite, a tremer de comoção e frio (era Março), e quando acabei tinha, finalmente, a trave mestra do que viria a ser o “Levantado do Chão”. Aquela vida verdadeira era assim como uma fiada de pedras postas a atravessar a corrente torrencial de dados em que já me ia submergindo. Por cima de tal ponte podia agora circular à minha vontade. Mas a vida, se repararmos bem, só é o que vidas forem (SARAMAGO, 1980, p. 30).

Diante dos manuscritos biográficos de João Domingos Serra, camponês que comporta o nome de dois dos quatro principais representantes da família Mau-Tempo (Domingos e

João), Saramago contempla as memórias, os costumes, os imaginários e as necessidades do campesinato alentejano. Desse modo, o romancista propõe fazer uma investigação sobre a história e vida do trabalhador agrícola a partir da análise dos registros que fez dos períodos vivenciados junto a diversos trabalhadores alentejanos, memórias que tornam a história do campesinato num romance que conta o passado dos portugueses que permaneceram na luta por melhores condições de vida em seu país, narrando, sobretudo, uma luta pela terra: “Note-se bem que esse projecto é uma aventura da ficção, mas de certa forma todo o discurso histórico o é também, já que nasce da aventura de um eu narrativo diante de um material documental – testemunhos, traços – [...]” (SILVA, 1989, p. 230).

A obra de Saramago apresenta, portanto, uma constante interrogação sobre o registro da memória. Nesse sentido, Maria Alzira Seixo sublinha, em *O essencial sobre José Saramago*, que o escritor “arrisca a própria invenção do mundo, pois os caminhos da ficção [são] os que mais justificadamente conduzem ao encontro da verdade. [...]. Saramago entende que a história do mundo é a escrita conjunta da acção e da reflexão humana” (SEIXO, 1987, p. 42). É justamente pela representação de elementos da memória e do imaginário que Saramago “tem por objetivo a reescrita ou a reinterpretação da história, [...]. A necessidade de reorganizar o passado por intermédio do ficcional reside na capacidade de reinscrever, reativar, relocalizar e ressignificar o passado” (BALTAZAR, 2017, p. 158).

Por conseguinte, em nossa hipótese de leitura, o romance *Levantado do chão* não é uma mimesis passiva da realidade alentejana ou simples legitimação da dominação da burguesia com a reprodução de suas ideologias. Ao contrário, pretendemos demonstrar aqui que Saramago deforma, transgride e subverte as ideologias que legitimam a manutenção da atual e histórica ordem social, econômica e política. A subversão “não elimina um porvir utópico possível” (FERREIRA, 2016, p. 5). Para Teresa Cristina Cerdeira (1989), apesar de José Saramago transgredir a história em comparação à história contida nos documentos, *Levantado do chão* aproxima-se efetivamente do fazer histórico: eles são selecionados e interpretados de modo a aludir a diversos momentos históricos como já dito, mesmo oferecendo uma visão alternativa senão precária dos acontecimentos passados. Logo, ao dizer que a história dos homens e do latifúndio pode ser narrada de outro modo, o autor nos remete ao fato de que existem diversas formas de se narrar o passado, revitalizando as ações e os traumas humanos.

Nesse cenário de reescrita, o campesinato alentejano assumiu-se como ator social de primeira importância na resistência ao regime fascista e na reivindicação por melhores condições de vida e de trabalho. A conquista das oito horas diárias de trabalho é uma luta exemplar durante todo o romance, pois sua conquista possibilita o fim do sistema do trabalho de sol a sol, que chegava às catorze e dezesseis horas diárias, justificando, com isso, a contestação dos alentejanos à ditadura e à escravidão contemporânea por almejar uma sociedade mais justa: “Visto de Monte Lavre, o mundo é um relógio aberto, está com as tripas ao sol, à espera de que chegue a sua hora” (SARAMAGO, 2012, p. 138).

O narrador conta o que fez a polícia política ao torturar os lavradores que se rebelaram contra as condições desumanas de trabalho, circunstância que fez Saramago buscar no passado de Portugal dados acerca dos presos torturados e assassinados pela polícia. Como refere uma das personagens, entre os homens prepondera a sensação de nulidade e estagnação, pois:

É [tudo] a mesma miséria de antigamente, Os patrões são os donos da terra e de quem trabalha nelas, Somos ainda menos do que os cães do prédio e dos prédios, esses comem todos os dias, levam-lhe o tacho cheio, ninguém seria capaz de deixar um animal passar fome, Quem não souber tratar de animais, vale mais que não os tenha, Mas com os homens é diferente, cão não sou e não como há dois dias, e este rancho de homens que veio aqui falar é uma canzoada, andamos a ladrar há tanto tempo, um dia destes calamo-nos e mordemos, como fazem as formigas de cabeça vermelha, aprendamos com elas, são estas que levantam a cabeça como cães, repara nas tenazes, não as tivesse eu a pele tão dura, calejada do punho da foice, já estaria a sangrar. É um dizer da boca para fora, se alivia, mas não remedeia (SARAMAGO, 2012, p. 360).

Na complexidade desses eventos, que resultam numa lenta tomada de consciência social, *Levantado do chão* acaba por mesclar história e ficção para justapor a história de cada uma de suas personagens com um pouco da existência dessas outras, também reais, firmando, assim, “a dinâmica de um real de múltiplas frentes” (FAURI, 2017, p.170-171), visto que “são casos verdadeiros estes, por isso custam tanto a crer a quem se pauta por ficções” (SARAMAGO, 2012, p. 47). Para a abordagem dessa multiplicidade, são de suma importância as marcas da oralidade da cultura campesina local, tendendo com isso criar uma permeabilidade entre a história e a ficção paralelamente aos costumes e às narrativas da realidade camponesa.

Tais aspetos encontram-se de igual forma vinculados à narrativa de Saramago, que se caracteriza por distintas temporalidades discursivas articuladas às tradições do Alentejo, tradição essa que, além dos provérbios, tem sua representação variada de acordo com as narrativas de caça, as narrativas da prole, as narrativas de acidentes e assaltos na estrada, e as histórias correntes durante os períodos de seara, histórias que são narradas principalmente pelo narrador e pelos personagens como António Mau-Tempo e Sigismundo Canastro: “[António] Será grande contador de histórias, vistas e inventadas, vividas e imaginadas, e terá outras” (SARAMAGO, 2012, p. 124).

Entre a leitura do passado e do presente realizada pelo narrador e pelos personagens da obra, abre-se uma nova narrativa desdobrada das tradições e das experiências de vida. Em *História e memória*, por exemplo, Jacques Le Goff afirma que “Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens” (LE GOFF, 2003, p. 477). Essa parece ser uma das chaves possíveis de leitura do romance *Levantado do chão*, que visa “reler a história através da literatura, resgatar a memória coletiva dos massacrados da terra – metonimicamente representados pela família Mau-Tempo – na luta por libertação” (FERREIRA, 2016, p. 43).

Em *Levantado do chão*, o relatar do passado surge como criação de uma tradição sócio-histórica relida e reinterpretada, tendo em vista que o tempo é infundável e “[...] todos os dias têm a sua história, um só minuto levaria anos a contar, o mínimo gesto, o descasque miudinho duma palavra, duma sílaba, dum som, para já não falar dos pensamentos [...] não acabaríamos nunca mais” (SARAMAGO, 2012, p. 59). É com base numa retrospectiva microdimensional que a narrativa saramaguiana de *Levantado do chão* promove uma refiguração do germe dos conflitos agrícolas do Alentejo, sem deixar de salientar a questão da herança das terras doadas aos germanos (estrangeiros), os quais multiplicaram suas proles e suas posses, incluindo nisso o seu poder sobre os trabalhadores agrícolas.

No romance, essa perspectiva aparece personificada pelo fazendeiro Lamberto Horques Alemão e seus familiares, representados nominalmente sempre pelo sufixo “berto”: “[...], de Lamberto nasceu Dagoberto, de Dagoberto nasceu Alberto, de Alberto nasceu Floriberto, e depois veio Noberto, Berto e Sigisberto, e Adalberto e Angilberto, Gilberto, Ansberto, Contraberto, que admiração é essa terem tão parecidos nomes, é o mesmo que dizer latifúndio e dono dele, [...]” (SARAMAGO, 2012, p. 195-196).

Dentre os seus inúmeros herdeiros, evidencia-se a tática ideológica da sucessão que mantém a concentração de riquezas da região, ponto esse explicitado pelo narrador quando se refere ao que “ele próprio [Lamberto Horques Alemão], ali com sua mulher honrada e já seus filhos, haveria de espalhar semente aonde lhe aprouvesse” (SARAMAGO, 2012, p. 26). A narrativa, contudo, conforme avança na representação da história da humilde família Mau-Tempo, “deixa entrever uma mudança de atitude que, a um só tempo, recupera o olhar dos donos das terras a partir do alto de seus castelos e um outro olhar que ‘se levanta’: dos trabalhadores que se reúnem para fazerem ouvir a sua voz como sujeitos” (FAURI, 2017, p.164). Em sua arquitetura textual ascendente, *Levantado do chão* vai ao encontro de uma tentativa de regaste da memória de um povo brutalmente oprimido, afetando a história de cada camponês:

O povo fez-se para viver sujo e esfomeado. Um povo que se lava é um povo que não trabalha, talvez nas cidades, enfim, não digo que não, mas aqui, no latifúndio, vai contratado por três ou quatro semanas para longe de casa, e meses até, se assim convier a Alberto, e é ponto de honra e de homem que durante todo o tempo do contrato se não lave nem cara nem mãos, nem barba se corte. E se o fizer, hipótese ingênua de tão improvável, pode contar com a troca dos patrões e dos próprios companheiros. É esse o luxo da época, gloriarem-se os sofreadores do seu próprio sofrimento, os escravos da escravidão. É preciso que este bicho da terra seja bicho mesmo [...] que o homem esteja abaixo do animal, que esse, para se limpar, lambe-se, é preciso que o homem se degrade para que não se respeite nem a si próprio nem aos seus próximos (SARAMAGO, 2012, p. 73).

Diante desse conflito, Saramago explora o tempo e o espaço de um século de história, projetando em seu romance uma recuperação da memória familiar que oscila entre a refiguração de um passado visto sob o olhar oprimido dos camponeses e a reabilitação de uma identidade

fragmentada por séculos de opressão. Portanto, da família alentejana dos Mau-Tempo, retratada ao longo do século XX, Saramago traça um lento processo de diminuição da alienação social, realçando uma consciência social que progride não plenamente no decorrer da narrativa.

Tal processo de emancipação sociopolítica, que aos poucos se engendra principalmente com a figura de João Mau-Tempo, vai metaforicamente sendo acompanhado por um movimento físico, de levantar a cabeça, o olhar ou a voz dos camponeses: “[...], juntemo-nos todos para exigir o nosso salário, porque já vai sendo tempo de termos voz para dizer o valor do trabalho que fazemos, não podem ser sempre os patrões a resolver o que nos pagam” (SARAMAGO, 2012, p. 144). Nessa luta diária coletiva contra as necessidades mais básicas da vida humana, a família Mau-Tempo representa os padecimentos de muitas outras famílias: “e se é em fome e misérias que estamos a pensar condoídos, qualquer outra família serviria, tão abundantes nisso são as populações” (SARAMAGO, 2012, p. 64).

Deitados no chão: o silêncio na primeira geração Mau-Tempo

Nessa primeira geração, os personagens vivem num isolamento político e geográfico, reflexo da alienação dos trabalhadores agrícolas. Sob a imagem da Santíssima Trindade, Latifúndio, Estado e Igreja, a família dos Mau-Tempo sobrevive em meio a uma sucessão irônica de Bertos (Lamberto, Angilberto, Floriberto, Norberto, Gilberto, Adalberto). Sendo assim, percebe-se que o discurso romanesco de *Levantado do chão* trava um confronto permanente com as ideologias oficiais, com o discurso do Estado, da Igreja e do Latifúndio que, nas palavras conferidas ao padre Agamedes, formam a “santíssima trindade” (SARAMAGO, 2012, p.242). Trata-se de símbolos e linguagens que visam manter estanque a divisão de classes e a opressão dela derivada, “criando uma falsa ideia da realidade para ocultar a opressão” (FERREIRA, 2016, p. 44).

Cumprindo a função de denunciar uma realidade social extremamente perversa vivida pelos camponeses alentejanos, *Levantado do Chão* denuncia que, para tais camponeses, “a transição da monarquia à república não significou melhores condições de vida, pois não foi acompanhada da necessária reforma agrária: o latifúndio permaneceu intocado” (FERREIRA, 2016, p.45). Em resumo, o latifúndio atravessa incólume o tempo, por isso o narrador não hesita em denunciar tal imobilismo: “[...] os salários, pelo pouco que podiam comprar, só serviam para acordar a fome, houve aí trabalhadores que se juntaram, inocentes, e foram ao administrador do concelho pedir melhores condições de vida” (SARAMAGO, 2012, p. 34).

Trata-se, evidentemente, de um advento problemático da república portuguesa que o romance registra, suscitando uma reflexão melancólica de que tal mudança política não alterara a situação miserável dos trabalhadores agrícolas: “Apoiado pelas leis divinas que a Igreja traduz e pelas leis do direito dos homens que o Estado impõe, o Latifúndio sente-se forte para dominar, fazendo com que essa dominação não seja tida como violenta, mas como legal” (SILVA, 1989, p. 97).

Como exposto, esse latifúndio está representado pela descendência de Lamberto Horques Alemão, “alcaide-mor de Monte Lavre por mercê do rei Dom João o primeiro” (SARAMAGO, 2012, p. 24). Esse estrangeiro, “de falar desentendido”, traz de fora os privilégios que lhe concede o poder sobre parte das terras portuguesas e inaugura uma linhagem de latifundiários, constituindo, assim, uma relação feudal com os trabalhadores e com a terra: “Ganhavam os homens doze ou treze vinténs, e as mulheres menos de metade, como de costume. Comiam ambos o mesmo pão de bagaço, os mesmos farrapos de couve, os mesmos talos” (SARAMAGO, 2012, p. 33).

Nessa primeira geração dos Mau-Tempo, praticamente inexistente qualquer tipo de reverberação dos acontecimentos históricos em suas vidas. Necessidades mais básicas encobriam fatos importantes, o que contribuía para a manutenção das injustiças no campo e no mundo: “[...] o latifúndio percebeu tudo e deixou-se estar [...] entre o latifúndio monárquico e o latifúndio republicano não se viam diferenças e as parecenças eram todas” (SARAMAGO, 2012, p. 34). As vozes dos camponeses alentejanos no início do século XX foram voluntariamente caladas. Nesse sentido, os Mau-Tempo fazem parte de toda uma história do campesinato, constituída por aqueles que tiveram que lutar contra a fome, a miséria e a opressão: “Se é verdade que tal situação é homóloga a tantas outras em regiões diversas e em tempos não exactamente iguais, tal universalidade só vem reiterar a recorrência do processo sem lhe anular a especificidade” (SILVA, 1989, p. 196-197).

O romance de José Saramago se inicia ainda antes do Estado Novo, momento em que decorreu a primeira república portuguesa. Porém, como esclarecido ao longo do romance, “Desse tempo não se registam factos históricos que chegassem a [transformar] os latifúndios alentejanos. Mas fica presente um quadro social, uma miséria campesina, um sistema elitista na divisão da terra, a presença de um fado sem remédio para aqueles que não se incluem entre os privilegiados pelo sistema” (SILVA, 1989, p.217).² Em *Levantado do chão*, a chegada da primeira república é assim caracterizada:

Então chegou a república. Ganhavam os homens doze ou treze vinténs, e as mulheres menos da metade, como de costume. Comiam ambos o mesmo pão de bagaço, os mesmos farrapos de couve, os mesmos talos. A república veio despachada de Lisboa, andou de terra em terra pelo telégrafo, se o havia, recomendou-se pela imprensa, se a sabiam ler, pelo passar de boca em boca, que sempre fora o mais fácil. O trono caíra, o altar dizia que por ora não era este reino o seu mundo, o latifúndio percebeu tudo e deixou-se estar, e um litro de azeite custava mais de dois mil réis, dez vezes a jorna de um homem [...]” (SARAMAGO, 2012, p. 138).

² “Não passava de formalismo político (de simples negação por assim dizer da monarquia e do clericalismo) sem conteúdo concreto reformador na economia e na educação. Nem se aperfeiçoou a economia existente, nem se democratizou realmente nada; nenhum dos factores de importância básica na vida económica e moral (como a propriedade, o crédito, a educação ou a assistência) [...]” (SÉRGIO, 1978, p. 121).

Diante da miséria dos trabalhadores rurais, registra-se, também, a falta de responsabilidade do Estado sobre esse quadro social por permitir que a massa camponesa não tivesse condições mínimas de subsistência, assegurando aos Bertos uma estrutura que os amparasse de qualquer aborrecimento financeiro, sem deixar de manter a ordem por meio da guarda: “[...], toda a semana trabalharam sem saber quanto valia o trabalho [...]” (SARAMAGO, 2012, p. 196).

O tempo da primeira república é representado pelos acontecimentos cuja ressonância não chega a atravessar as fronteiras da ignorância e da limitada comunicação para atingir os camponeses alentejanos. Logo, “do golpe militar, que inaugura o Estado Novo e põe fim ao primeiro segmento da história republicana, o narrador não oferece detalhes, apenas longínquas alusões e a certeza de que, mais uma vez, tratava-se de uma decisão política sem respaldo popular, de cuja existência as classes populares que viviam fora dos grandes centros, sequer tinham consciência” (SILVA, 1989, p. 220).

O sombrio tempo do Estado Novo, portanto, não trouxera novidades para a situação de miséria em que viviam as famílias do campo, impondo um maior endurecimento do sistema de segurança e vigilância do Estado, da polícia política que tentava evitar as ameaças do bolchevismo, fantasma da classe burguesa de então. A mercê desses fatores, a família Mau-Tempo apresenta um destino trágico já demarcado por gerações. Nesse quadro comum, o narrador utiliza uma recorrente animalização para descrever os trabalhadores do latifúndio, meros “animais de pernas e braços” (SARAMAGO, 2012, p. 71), “canzoada” (p. 72), “bicho da terra” (p. 73), “bichos estranhos” (p.108), “cavalos” (p. 119), “macacos” (p. 166), “coelhos do latifúndio” (p.290), “cães” (p.313) e “porcos” (p.320).

Tal desumanização dos indivíduos está associada à anulação da identidade dos camponeses perante aos mandos e desmandos dos latifundiários. A primeira geração da família Mau-Tempo, protagonizada por Domingos Mau-Tempo e Sara da Conceição, vagueia de vilarejo em vilarejo em busca de um teto para morar e de trabalho para garantir o sustento. Trata-se de um tempo de total sujeição, de silêncio, de submissão irrestrita a uma ordem política, econômica e cultural antidemocrática: “Começou Domingos Mau-Tempo a cair em tristeza, como um monstro desterrado, que é essa a maior de todas as tristezas, tal se vê na história da bela e a fera, e não tardou que dissesse para a mulher, Temos de abalar daqui para fora, que já não me encontro cá bem, [...]” (SARAMAGO, 2012, p. 41).

Uma das primeiras cenas do romance começa por focalizar esse casal errante em primeiro plano, transportando móveis e roupas debaixo de forte chuva, a caminho de São Cristóvão: “Estão longe os abrigos, mesmo sem horta nas costas, não há outro remédio que receber nelas quanta chuva caia” (SARAMAGO, 2012, p. 17). Diante da imagem primária do camponês, carente de necessidades básicas e restrito às informações político-econômicas, o narrador não abdica, entretanto, de uma visão crítica sobre esse cenário:

A grande e decisiva arma é a ignorância. É bom, dizia Sigisberto no seu jantar de aniversário, que eles nada saibam, nem ler, nem escrever, nem contar, nem pensar, que considerem e aceitem que o mundo não pode ser mudado, que este mundo é o único possível, tal como está, que só depois de morrer haverá paraíso, o padre Agamedes que explique isto melhor, e que só o trabalho dá dignidade e dinheiro, porém, não têm que achar que eu ganho mais do que eles, a terra é minha, quando chega o dia de pagar os impostos e contribuições, não é a eles que vou pedir dinheiro emprestado, que aliás sempre foi assim, [...] (SARAMAGO, 2012, p. 204).

As alianças entre a Igreja e o Estado se revelam sem nenhum pudor: ambos garantem a preservação da situação de privilégios que não deve ser desmascarada. Pelo terrorismo moral e pelo terrorismo físico, a religião protege tais privilégios ressaltando a lição de que somos condenados a viver na terra a pagar pelos nossos pecados. Nesse sentido, “É preciso que esse bicho da terra seja bicho mesmo” (SARAMAGO, 2012, p. 73). Esse período de penúria levará Domingos Mau-Tempo ao suicídio e Sara da Conceição ao manicômio. Com o suicídio do seu pai, João Mau-Tempo se torna “homem da casa” aos dez anos de idade:

Vai pois o filho a passar no lusco-fusco de um sol ainda longe, sai-lhe ao caminho a mulher do Picanço, e diz-lhe, Então, João, para onde vás. Responde o dos olhos claros, Ora, vou para a Pedra Grande arrancar mato. E a Picança, Ai, coitadinho, tu não podes com o enxadão e o mato é tão grande. Facilmente se vê que é uma conversa de pobres, entre uma mulher feita e um homem no princípio, [...] (SARAMAGO, 2012, p. 56).

Mais uma vez o discurso romanescos acusa um sistema que não poupa sequer as crianças, deixando o menino João Mau-Tempo entregue à própria miséria. Na tentativa de dissuadir os trabalhadores de fazerem rebeliões e greves, o padre recorre a passagens bíblicas para convencer os jovens do contrário, conformando-os de sua situação social de penúria: “E o padre Agamedes, às ovelhas apascentadas, O vosso reino não é deste mundo, padecei para ganhades o céu, quanto mais lágrimas chorardes neste vale das ditas, mais perto do Senhor estareis quando tiverdes abandonado o mundo, que todo ele é perdição, diabo e carne [...]” (SARAMAGO, 2012, p. 107-108). O reino de Deus e a guarda manipulavam a mentalidade dos trabalhadores, condenando-os novamente “à alienação e à perpetuação de uma vida em que direitos e deveres nunca poderiam ser iguais” (TESCHE, 2007, p. 91).

Mesmo diante de um cenário extremamente opressor, os camponeses redigiram uma petição a Lamberto, pedindo melhores salários: “[...], houve aí trabalhadores que se juntaram, inocentes, e foram ao administrador do concelho pedir melhores condições de vida” (SARAMAGO, 2012, p. 34). Tais camponeses não tinham consciência do que seu gesto significava, muito menos de suas consequências, pois, para o latifundiário, “a carta significou um vento mau de insurreição, um rosnar de lobo acuado e faminto que grande dano causaria se viesse a transformar-se em exercício de dentes” (SARAMAGO, 2012, p. 35). A guarda passaria, então, a ser acionada para controlar os atentados à “ordem”, livrando Lamberto dos incômodos trazidos pela reverberação das ideias republicanas. Porém, mesmo com a atuação da guarda, os ditos “incômodos” dos Bertos não paravam de aumentar.

A segunda geração Mau-Tempo e a era das primeiras vozes

No decorrer do romance, os personagens envolvem-se física e psicologicamente em lutas por melhores condições, como a defesa do aumento de salário, porque estão a acabar “os tempos da conformação” (SARAMAGO, 2012, p. 328), de modo a “[...], não aceitar a jorna de vinte e cinco escudos, não trabalhar por menos de trinta e três escudos, de sol a sol, porque assim tem de ser ainda” (SARAMAGO, 2012, p. 138).

Além disso, os camponeses precisavam fugir das atrocidades, dos interrogatórios e dos assassinatos cometidos pela Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE). A falta de provas desses crimes é remediada pela tradição oral e memorialista dos camponeses, que não se esquecem dos traumas vividos por diversas famílias. De tais acontecimentos são as formigas uma forma de demarcar, metonimicamente, o testemunho dos camponeses perante tais atrocidades. As formigas presenciam os diversos crimes cometidos pela guarda durante décadas, perpassando, o narrador da obra, pela tortura de Germano Santos Vidigal, personagem verídico, a quem é dedicada a obra, juntamente com José Adelino dos Santos, outro camponês assassinado.

Germano Santos Vidigal foi um operário líder do sindicato dos trabalhadores da construção civil, “assassinado com esmagamento dos testículos, depois de três dias de tortura no posto da guarda nacional (GNR) de Montemor-o-Novo, em 1945. Quanto a José Adelino dos Santos, foi assassinado a tiro pela GNR, durante uma manifestação em Montemor-o-Novo” em 1958, [...]” (FERREIRA, 2016, p. 42).³ Desse modo, Germano Santos Vidigal é um dentre os vários personagens que saem das páginas da história e entram nas páginas da ficção para serem novamente torturado e assassinado:

Já levaram o corpo. Escarro e Escarrilho arrumam a ferramenta do ofício, o cacete, o vergalho, esfregam os nós dos dedos, inspeccionam biqueiras e tacões, não fosse ter ficado agarrado fio de roupa ou mancha e sangue que denuncie aos olhos agudíssimos do detective Sherlock Holmes a fraqueza do álibi e o desencontro das horas, mas não há perigo, Holmes está morto e enterrado, tão morto como Germano Santos Vidigal, tão enterrado como não tarda que este esteja, e sobre estes casos hão-de passar os anos e há-de pesar o silêncio até que as formigas tomem o dom da palavra e digam a verdade, toda a verdade e só a verdade (SARAMAGO, 2012, p. 191).

Nesse período de silêncios e autoritarismos, Germano foi declarado, pelo médico legista e pelos policiais, como suicida, morto por enforcamento: “Diga lá, doutor Romano, [...], Se alguém tem um arame enrolado duas vezes no seu próprio pescoço, com uma ponta presa no prego acima da cabeça, e se o arame está tenso por causa do peso mesmo que parcial do corpo, trata-se sem dúvida nenhuma, tecnicamente, de enforcamento [...]” (SARAMAGO,

³ “Mais dados a respeito de Germano Santos Vidigal pode ser obtido no arquivo virtual do jornal *Avante!* em: <https://www.avante.pt/pt/1905/pcp/108879/Dois-comunistas-que-o-fascismo-assassinou.htm>.

2012, p.177). Os registros de execução de torturas é sempre um evento sem testemunhas, mas não sem documentos que possam reavivar pistas, lacunas e imaginários. Para isso, é possível aos historiadores reler os processos forjados, as fichas e os laudos controvertidos, perpassando pelas brechas textuais e semânticas dos relatos pessoais e dos documentos oficiais: “Em Monte Lavre pouco se sabe das prisões, tudo é vago, [...]” (SARAMAGO, 2012, p. 181).

João Mau-Tempo, Sigismundo Canastro e Manuel Espada também foram encarcerados no casarão da PIDE, acusados de terem liderado uma greve camponesa por aumento do salário de 25 para 33 escudos. Depois de muito relutar, os Bertos acataram com o pedido e os camponeses saíram vitoriosos, no entanto, aos três líderes coube enfrentar sucessivos interrogatórios: “[...], Sigismundo Canastro, João Mau-Tempo e Manuel Espada sabem que estão dados como principais cabeças da greve” (SARAMAGO, 2012, p. 151-152).

Portanto, de João a Germano encontramos as cenas de torturas aos líderes executados pela PIDE durante a ditadura salazarista. Temos, assim, os momentos de interrogatórios e até assassinatos históricos, que visavam reprimir o “avanço do comunismo”, momentos esses que foram refigurados pelo romance de Saramago sob o ponto de vista dos camponeses oprimidos. No referido caso do camponês Germano Santos Vidigal, temos sua cena de tortura narrada no romance a partir do olhar das formigas, as únicas testemunhas desse e outros crimes:

Agora mesmo caiu um dos homens, fica ao nível das formigas, não sabemos se as vê, mas vêem-no elas, e tantas serão as vezes que ele cairá, que por fim lhe terão decorado o rosto, a cor do cabelo e dos olhos, o desenho da orelha, o arco escuro da sobrancelha, a sombra tão branda da comissura da boca, e de tudo isto mais tarde se farão longas conversas no formigueiro para ilustração das gerações futuras, que aos novos é útil saberem o que vai pelo mundo. Caiu o homem e logo os outros o levantaram de empuxão, gritaram-lhe cada um de seu lado, duas perguntas diferentes, como seria possível dar as respostas mesmo querendo dá-las, e não é o caso, porque o homem que caiu e foi levantado irá morrer sem dizer uma palavra que seja (SARAMAGO, 2012, p. 169).

As formigas assistem e se dispõem a narrar, atribuindo à cena as verossimilhanças dos fatos registrados pelo próprio autor, que, como as formigas, perambulou pelas regiões do Alentejo em busca de memórias camponesas silenciadas. No romance, são as formigas “habitadas a ver os seus mortos” (SARAMAGO, 2012, p. 173), e nunca se enganam em suas observações, pois possuem antenas para perceber o que se passa no mundo ao seu redor. Por isso, quando o assassinato de Germano se transforma em suicídio atestado pelo médico, elas reagem indignadas: “Lavra grande indignação entre as formigas, que assistiram a tudo, ora umas, ora outras, mas entretanto juntaram-se e juntaram o que viram, têm a verdade inteira, até a formiga maior, que foi a última a ver-lhe o rosto, em grande plano, como uma gigantesca paisagem, e é sabido que as paisagens morrem porque as matam, não porque se suicidem” (SARAMAGO, 2012, p. 176).

Ao dar corpo ficcional aos relatos verídicos dessa segunda geração de *Levantado do Chão*, o narrador da obra nos apresenta um João Mau-Tempo já adulto, sendo junto com Sigismundo Canastra e Miguel Espada (seu futuro sogro) um dos principais articuladores das primeiras greves gerais dos camponeses alentejanos: “Mau-Tempo, conta a história, que é melhor para ti e para os teus [...] se não confessares não saís daqui vivo, é melhor para ti se falares [...] mas hoje o que João Mau-Tempo sente é uma grande pena e alívio por não ter falado” (SARAMAGO, 2012, p. 255).

Junto com outros trinta e dois camponeses, João Mau-Tempo acaba sendo preso e levado a Lisboa, amarrado por cordas e vigiado pela guarda: “[...] caça aos trabalhadores que andam incitando os outros à rebelião e greve, deixando os trabalhos agrícolas parados e o gado sem pastores, [...]. Assim os levaram, como a récuva de burros albardados de açoites, pancadas e dichotes vários [...]” (SARAMAGO, 2012, p. 35). Nos dias marcados pela presença da guarda no campo, os camponeses, ao saírem de suas “casas, dos palheiros, dos lugares do gado, recebem no peito o peitoral dos cavalos e nas costas por enquanto pranchadas, até que Ferrabrás, excitado como boi picado de mosca, roda o punho do sabre e cerce, corta, talha, pica, cego de raiva, porquê não sabe” (SARAMAGO, 2012, p. 35).

Nesse cenário de violência, os campos de cultivo são comparados a campos de morte, onde os menos resistentes vão sucumbindo como numa guerra. A violência institucional cometida marca essa cena extremamente visual, que acaba “por representar um governo que faz da insensatez e da prontidão do Estado em atender os Bertos uma marca [...] do século XX” (TESCHE, 2007, p. 57). Na demarcação desse terreno de brutalidades, os torturadores de Germano Santos Vidigal e João Mau-Tempo são chamados de Escarro e Escarrilho, “em sintonia com o papel abominável que exercem. O cabo se chama Tacabo e o tenente Contente, denominação que alude à passividade de quem se contenta em ser capacho do poder constituído” (FERREIRA, 2016, p. 83).

Nessa crescente luta contra um Estado punitivo, “as formigas, observadoras silenciosas, transformam-se em cães a ladrar e, então, em homens que ganham voz e se levantam do chão” (SILVA, 1989, p.226). Aos poucos, em *Levantado do Chão*, a crença de que as coisas não mudam porque existem desde sempre se retrai, pondo fim à primeira geração dos Mau-Tempo. Tal convenção é lançada para, momentos depois, “ser derrubada pela própria voz que a proferiu, acentuando-se assim o jogo entre o afirmar e o negar com o qual o leitor constantemente depara-se ao longo do romance” (TESCHE, 2007, p. 12-97). Assim, o romance expressa a tentativa de recuperação da identidade alentejana a partir da manifestação de insatisfação contra o poder dominante. João e Faustina protagonizam a segunda geração da família Mau-Tempo, que testemunha não somente a ascensão da ditadura salazarista, mas, também, a ascensão gradativa dos camponeses.

Gerando três filhos (António, Gracinda e Amélia), esse casal passa a não mais aceitar as misérias do campo: “É então que João Mau-Tempo abre a boca e as palavras saem, tão naturais como se fossem água a correr de boa fonte. Ficaré a seara no pé, que nós não vamos por menos.

Não respondeu o feitor, que tinha também o almoço à espera e não estava para conversas de pouco fiar” (SARAMAGO, 2012, p. 150). O momento no qual João Mau-Tempo abre a boca e as palavras naturalmente saem é bastante sintomático para apontar um período de transição. A difícil conquista da palavra coincide com a lenta evolução da consciência:

João Mau-Tempo é a coluna-mestra de uma estrutura que começa a levantar-se e a adquirir contornos mais nítidos ao longo desse romance [...]. A caminhada de João indicará sendas jamais percorridas por Domingos, ele se fará perguntas que o pai jamais fizera. Herda aos dez anos a chefia da casa, com os deveres e nenhum direito que a pouca idade lhe poderia conceder. A idade escolar chegara-lhe no advento da República e teve a chance de aprender as letras, de ir à escola, sorte que já não se repetiria mais tarde com seus próprios filhos nascidos na ditadura que com letras pouco se importava (SILVA, 1989, p. 235).

Nesse segundo ciclo de maturidade dos camponeses, João Mau-Tempo mostra-se como a metonímia de um povo que está aprendendo a se levantar do chão. Não haveria outra forma de dar voz à massa campesina senão a deixando falar, utilizando o recurso da memória e da imaginação campesina que reinterpreta e infere o passado quando os registros oficiais silenciam a violência moral e física cometida contra os trabalhadores agrícolas.

A terceira geração Mau-Tempo: o tempo das cabeças levantadas

Se no início do romance é a voz do narrador que denuncia a ordem estabelecida em tom de protesto, na terceira geração da família Mau-Tempo, os personagens começam a perceber a realidade na qual estão inseridos e a confrontá-la efetivamente com a própria voz. Manuel Espada, por exemplo, sobrenome que remete à luta ou ao conflito, foi um dos primeiros a se rebelar e a organizar os trabalhadores contra as condições degradantes de mão de obra, chegando a abandonar o trabalho diante do próprio capataz: “Os ceifeiros endireitam-se e começam a ouvir os nomes, Custódio Cação, Sigismundo Canastro, Manuel Espada, Damião Canelas, João Mau-Tempo. No rancho em que estamos, são estes os amotinadores, os outros, arrebanham-nos a esta mesma hora, [...]” (SARAMAGO, 2012, p. 158).

Evidentemente, não se trata ainda de uma rebelião de grandes proporções, apenas de uma pequena reação provocada pela revolta por causa das condições de vida, similar a “bestas” (SARAMAGO, 2012, p. 108). Manuel Espada e outros grevistas foram denunciados à guarda nacional: “Então vocês, seus malandros, não têm vergonha nessa cara, vão passar o mar ao outro lado, costa de África com vocês, para aprenderem a respeitar aqueles que mandam, entre para aqui o Manuel Espada, e o interrogatório começou” (SARAMAGO, 2012, p. 116).

É António Mau-Tempo, outro representante da terceira geração da família Mau-Tempo, que, de modo bastante simbólico, assume, com Sigismundo Canastro, o papel de narrador ou de contador de causos, simbolizando toda crítica social ascendente entre os camponeses: “Fez

António Mau-Tempo uma pausa, bebe um gole curto de vinho, para falar melhor, limpa a boca às costas da mão, não há guardanapo mais natural, e torna a dizer, Acham eles que passando nós fome nas nossas terras nos devíamos sujeitar a tudo, mas aí é que se enganam, [...]” (SARAMAGO, 2012, p. 243). Mesmo não escolarizado, António Mau-Tempo chega à análise crítica das injustiças de que são vítimas, recusando-se a aceitar passivamente como verdade o discurso da tríplice ideologia a quem interessa manter as injustiças do latifúndio.

Das parábolas narradas, o caso da lebre, que distraidamente lê os jornais largados na beira das estradas e que acaba por ser atropelada, e o caso do coelho preso por uma orelha e depois libertado são nucleares para a narrativa. Não são apenas meras estorietas, mas enredos exemplares que “explicam por metáforas a história do latifúndio” (SILVA, 1989, p. 253). No caso das lebres curiosas, por exemplo, tais animais não poderiam ver um jornal caído pelas estradas e iam logo querer saber o que se passava nos grandes centros. Ao notarem tal gesto, os caçadores passaram a usar o próprio jornal como isca para atrair as lebres e depois matá-las:

[...] daí a pouco aparece a primeira lebre, aos saltos, morde além, trinca por este lado, e de repente fica com as orelhas espetadas, viu o jornal, Que faz ela, Coitada, nem desconfia, vai naquela ânsia de saber as notícias, corre para o jornal e começa a ler, é uma lebre feliz e contente, não lhe escapa uma linha, mas eis senão quando chega o nariz ao montinho da pimenta e funga, E que é que acontece, O mesmo que lhe aconteceria a si se lá estivesse, espirra, bate com a cabeça na pedra e morre, E depois, Depois é só ir buscá-la, mas querendo, passa-se por lá umas horas mais tarde e então é um cinturão de lebres, atrás de uma foi a outra, é o que têm, são muito curiosas, não podem ver um jornal (SARAMAGO, 2012, p. 282-283).

Conforme suscita a história contada por António, haverá um tempo em que a curiosidade não será mais cobrada e punida com a prisão, a tortura e a morte, tempo esse e que as lebres curiosas como os Mau-Tempo da geração seguinte, representada por Maria Adelaide Espada, poderão ler em paz os seus jornais e gozarão do direito de saber, de pensar, de falar e de agir: “o tempo não era mais dos feitos, mas das lebres curiosas” (SILVA, 1989, p. 254).

A quarta geração Mau-Tempo: o tempo das “lebres curiosas”

O questionamento das condições do povo que se fez para “viver sujo e esfomeado” leva personagens como António, Gracinda e Amélia, filhos de João e Faustina, a uma revolta que surge após momentos epifânicos: “é como se tivesse vivido sempre com os olhos fechados e agora, enfim, os tivesse abrido, primeiro tem de saber o que é a luz, são coisas que sempre levam mais tempo a explicar do que a sentir” (SARAMAGO, 2012, p. 352).

Tal revelação de Maria Adelaide, situada no final de *Levantado do chão*, corresponde à neta de João que já se encontra liberta da traumática herança política dos Mau-Tempo e passa a compreender de fato as repressões sofridas por seus parentes. Por isso, após a morte de João Mau-Tempo, Maria Adelaide torna-se “o eixo do tempo novo, o que justificará, por

exemplo, que o capítulo que narra Abril de 74 se inicie situando-a no trabalho, na família e na acção revolucionária” (SILVA, 1989, p. 259). Trata-se do tempo da consciência e da luz que vão iluminando, não mais com a parca luz do vagalume, a escuridão do campo: “[...] Maria Adelaide não é menos do que os outros, está de nariz levantado, curiosa parece uma lebre que cheirou o jornal, diria seu tio António Mau-Tempo, [...]” (SARAMAGO, 2012, p. 350).

Maria Adelaide Espada, representante da quarta geração da família Mau-Tempo, já não traz consigo a alcunha da família, pois representa um tempo novo, de emancipação e liberdade. Apesar desse progresso mental dos camponeses conforme se aproxima o fim do salazarismo, parece existir uma preocupação do autor em caracterizar a Revolução dos Cravos como um movimento que ainda não ocasionou uma libertação popular. Nesse âmbito, é possível afirmar que, no romance, a vida do povo não foi substancialmente modificada mesmo com o advento do movimento revolucionário de abril de 1974:

As maiores mudanças dão-se pelo lado de fora, mais estradas e mais automóveis nelas, mais rádios e mais tempo a ouvi-los, entendê-los é outra habilidade, mais cervejas e mais gasosas, porém quando o homem se deita à noite, ou na sua própria cama, ou na palha do campo a dor do corpo é a mesma, e muita sorte sua se não está sem trabalho. De mulheres nem vale a pena falar, tão constante é o seu fado de parideiras e animais de carga (SARAMAGO, 2012, p. 133-134).

Diante do exposto, o 25 de Abril não operou uma emancipação da massa camponesa. Logo, ao trazer uma perspectiva mais crítica a respeito de tal movimento revolucionário, Saramago antecipa aspectos que apenas análises mais recentes sobre a revolução portuguesa levantaram, como as de Eduardo Lourenço, Lincoln Secco e Kenneth Maxwell. Os autores de, respectivamente, *Mitologia da Saudade*, *A Revolução dos Cravos* e *O império derrotado*, caracterizaram o 25 de Abril como um movimento que, apesar de ter sido um marco importante da vida política portuguesa, não conseguiu ir muito além de reformas capitalistas.

Saramago trata o movimento revolucionário com maior rigor crítico, numa perspectiva menos ufanista. Todavia, apesar desse ponto crítico mais pessimista, o autor aponta que, se “do chão se levantam as searas e as árvores, levantam-se os animais que correm os campos ou voam por cima dele, levantam-se, também, os homens e as suas esperanças” (TESCHE, 2007, p. 38). Desse modo, José Saramago põe-nos diante de um processo que vai da alienação à consciência do trabalhador agrícola, por mais que esse processo não tenha sido ainda concluído. Nesse ínterim, a família Mau-Tempo transita pela fronteira entre a ditadura e a democracia, entre o espaço-tempo da sujeição e o espaço-tempo da libertação, sendo a Revolução dos Cravos um marco decisivo para a tão sonhada mudança (que ainda não se efetivou).

Observamos não apenas a formação do novo camponês (João Mau-Tempo, António Mau-Tempo e Manuel Espada), mas também a formação da nova mulher (Maria Adelaide Espada), ou seja, de um novo mundo possivelmente mais igualitário: “Do silêncio à palavra, da

palavra ao grito, do grito à libertação. Eis o percurso trilhado pelas personagens do romance até o dia ‘levantado e principal’” (FERREIRA, 2016, p. 79). Nesse cenário de históricas mudanças e infelizes permanências, o romancista dá-se o direito de dar voz aos camponeses silenciados e de celebrar, enfim, a conquista do tempo pelos reconhecidos heróis de Portugal.

Por fim, em nossa leitura, o romance *Levantado do chão*, de José Saramago, se inscreve dinamicamente numa matriz estrutural e estruturante de determinada época histórica. A historicidade inscrita nessa obra não se fecha num panfletarismo qualquer, mas num escopo complexo de mediações entre a inovação estética e crítica dos indivíduos e dos coletivos humanos na história. Sendo assim, não nos pareceu que a história surja, nessa obra, como simples elemento ou técnica capaz de criar no leitor o sentimento de estar em contato com uma realidade histórica plena.

Trata-se aqui de pensar um fazer literário que se quer história e não apenas um romance que compactua complementarmente com ela. Por isso, mostramos, ao longo deste artigo, que a narrativa romanesca de *Levantado do chão* buscou vias alternativas de conciliação com a compreensão do mundo histórico e atual de Saramago. Sua intervenção crítica extrapola qualquer imitação gratuita do passado, tendo em vista os diversos documentos consultados e produzidos pelo autor para a construção do romance.

Referências

BALTAZAR, Raquel. Levantar os olhos do chão, uma imagem da consciencialização humana em *Levantado do chão*, de José Saramago. **Revista de Estudos Saramaguianos**, Lisboa, n. 6, p. 153-167, ago. 2017.

FAURI, Ana Letícia. “Levantado do Chão”: o romance como recuperação da história. **Via Atlântica**. São Paulo, n. 31, p. 155-173, 2017.

SARAMAGO, José. **Levantado do chão**. 17^a. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

SARAMAGO, José. Discurso proferido por José Saramago ao receber o Nobel de Literatura. **Sarau Eletrônico**. FURB, 2010. Acessado em 30/11/2020 https://bu.furb.br/sarauEletronico/index.php?option=com_content&task=view&id=191.

SARAMAGO, José. **Da memória à ficção, através da história**. Los Angeles: UCLA Regents Lecturer, 2002.

SARAMAGO, José. Entrevista conduzida por Ernesto Sampaio. **Diário de Notícias**. Sábado, 8 de Março de 1980, p. 30. Acessado no dia 9/12/2020 em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06832.182.28684#!30>.

FERREIRA, Bruno da Costa. **A subversão ideológica no romance *Levantado do Chão***. 102 p. Dissertação de mestrado da UFRN. Natal, 2016.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 5ª ed. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Lisboa: Caminho, 1998.

SACRAMENTO, Mário. **Há uma estética neo-realista?** Lisboa: Vega, 1985.

SEIXO, Maria Alzira. **Lugares da ficção em José Saramago**. Lisboa: INCM, 1999.

SEIXO, Maria Alzira. **O essencial sobre José Saramago**. Lisboa: IN-CM, 1987.

SÉRGIO, António. **Breve Interpretação da História de Portugal**. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. **José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de Portugueses**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

TESCHE, Camile. **História e Poder: uma leitura de *Levantado do Chão***. 134 p. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 2007.

O CORDEIRO E O PASTOR: JESUS E O DIABO SEGUNDO JOSÉ SARAMAGO

THE LAMB AND THE PASTOR: JESUS AND THE DEVIL ACCORDING TO JOSÉ SARAMAGO

Danielle Massulo Bordignon^{1}*

RESUMO

O trabalho busca apresentar a formação do mito em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, a partir da figura do pastor/mendigo/Diabo. Para tanto, é desenvolvido o argumento de que os objetivos do narrador da obra literária divergem daqueles dos escritores dos evangelhos bíblicos, nos quais Saramago se inspira. Assim, propõe-se que as mensagens dos textos são antagônicas e que Saramago dissolve a dicotomia bíblica entre bem e mal, colocando o Diabo como uma figura mais presente e moderada do que Deus. Dessa forma, utilizam-se formulações teóricas de pensadores como Mircea Eliade, Joseph Campbell e Eliezer Meletinsky para concluir que o mito de Jesus Cristo não surge por sua relação com Deus, mas pela misteriosa presença do Diabo ao longo de sua vida, da concepção até sua morte.

Palavras-chave: José Saramago. O Evangelho segundo Jesus Cristo. Mito. Literatura. Bíblia.

ABSTRACT

This article aims to present the formation of the myth in *The Gospel According to Jesus Christ* by José Saramago, from the perspective of the figure of the pastor/beggar/Devil. In order to do so, it is developed the argument that the narrator's objectives in the literary work are different from those of the gospels' writers, from which Saramago draws inspiration. Thus, it is proposed that the texts' messages are opposing to each other and that Saramago dissolves the dichotomy of good and evil created in the Bible, putting the Devil as a more present and moderate figure than God. To that end, we resort to theoretical formulations by Mircea Eliade, Joseph Campbell, and Eliezer Meletinsky to conclude that the myth of Jesus Christ, therefore, does not arise from his relation to God, but from the mysterious presence of the Devil throughout his life, from conception to death.

Keywords: José Saramago. The Gospel According to Jesus Christ. Myth. Bible.

1 * DANIELLE MASSULO BORDIGNON é graduada em Direito pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS) e mestranda em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).



Há um grande muro que separa as pessoas que acreditam em Jesus Cristo daquelas que o veem como Jesus de Nazaré. Os primeiros creem na concepção imaculada, no milagre dos peixes, na ressurreição no terceiro dia. Os últimos, em um homem mortal, generoso, cheio de utopias ou até um revolucionário de seu tempo. A obra *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, dialoga com ambos os grupos, apresentando Jesus como uma pessoa levada ao martírio, por Deus, contra sua vontade.

A Bíblia expõe a história de Jesus Cristo pelos olhos de seus fiéis seguidores. José Saramago, no entanto, busca contar sua vida a partir de uma outra perspectiva. Não se trata apenas de um Jesus histórico: sua concepção, vida e morte estão cercadas de elementos sobrenaturais. Contudo, aqui ele é certamente um personagem mais terreno que celeste, mais humano que divino, mais imanente que transcendente. O Jesus saramaguiano não aceita, com tranquilidade, o destino divino que lhe é imposto, vivendo conflitos internos que o colocam como vítima de Deus mais do que dos homens.

Historicamente, já o sabemos, os evangelhos bíblicos não são atribuídos às pessoas que os nomeiam. São antes textos anônimos, referidos em homenagem a pessoas chamadas Mateus, Marcos, Lucas e João (LOURENÇO, 2016). Do mesmo modo, não poderíamos considerar *O Evangelho segundo Jesus Cristo* como uma versão da história contada por Jesus, mas concebida a partir da sua ótica. O narrador é uma pessoa do nosso tempo, alguém da contemporaneidade, que inclui com imensa tranquilidade comentários atuais numa história antiga. Esse narrador não idealiza Jesus da mesma forma que os evangelistas bíblicos e seu relato não poupa Deus de críticas contundentes.

Neste trabalho, buscaremos estudar o mito na forma apresentada pela Bíblia para compará-lo com o modelo apresentado por Saramago. Para tanto, problematizaremos duas figuras centrais na formação de Jesus: Deus e o Diabo. Além disso, questionaremos os objetivos dos narradores por trás dos relatos bíblicos e da narrativa literária, visto que a função pedagógica do mito se encontra presente nos dois momentos.

O mito religioso

O conceito de mito trabalhado neste artigo seguirá o proposto por Mircea Eliade, que ensina que o mito “conta uma história sagrada [...] os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do ‘sobrenatural’) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente *fundamenta* o Mundo e o converte no que é hoje” (ELIADE, 1998, p. 11). O autor chama essa manifestação do sagrado de *hierofania*, e atesta que a hierofania suprema pode ser, “para um cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo” (ELIADE, 1992, p.13).

Já para Joseph Campbell (1990, p. 17), “mitos são pistas para as potencialidades espirituais da vida humana”, ou seja, para o que é possível “conhecer e experimentar interiormente”. Joseph Campbell afirma que “a tradição bíblica é uma mitologia socialmente orientada”

(CAMPBELL, 1990, p. 37), no sentido que liga as pessoas a uma sociedade em particular, e não com o mundo natural. Campbell divide as funções do mito em quatro vertentes: mística, cosmológica, sociológica e pedagógica. A primeira abriria o mundo para o mistério, a segunda versaria sobre respostas, enquanto a terceira daria “suporte e validação de determinada ordem social” (CAMPBELL, 1990, p. 45). A quarta, a pedagógica, ensinaria às pessoas como viver uma vida humana.

Essa função pedagógica do mito é facilmente identificável como predominante no Novo Testamento. Segundo Eliade (1998, p. 146), “embora representado na História, [o drama de Jesus Cristo] possibilitou a salvação; conseqüentemente, existe apenas um meio de obter a salvação: repetir ritualmente esse drama exemplar e imitar o modelo supremo, revelado pela vida e pelo ensinamento de Jesus”. Assim, os Evangelhos buscam ensinar um comportamento a partir do exemplo de Jesus Cristo. Reza Aslan diz que a atribuição de elementos mágicos a Jesus, como sua habilidade de realizar milagres, não teria um fim apenas de entretenimento, mas justamente de manter aquela função pedagógica:

Não é simplesmente porque não fossem cobradas ou porque nem sempre empregassem métodos de mágico. É que os milagres de Jesus não pretendem ser um fim neles próprios. Ao invés disso, suas ações servem a um propósito pedagógico. Elas são um meio de transmitir uma mensagem muito específica aos judeus. [...] Os milagres de Jesus são apenas a manifestação do Reino de Deus na terra. É o dedo de Deus que cura o cego, o surdo, o mudo, o dedo de Deus que exorciza os demônios. A tarefa de Jesus é simplesmente brandir esse dedo como agente de Deus na terra. (ASLAN, 2013)

O mito, em sua função pedagógica, requer a repetição. Para Gilbert Durand (1998, p. 86), “o mito não raciocina nem descreve: ele tenta convencer pela repetição de uma relação ao longo de todas as nuances (as ‘derivações’, como diria um sociólogo) possíveis”. Já Claude Lévi-Strauss (2008, p. 247) coloca que “a repetição possui uma função própria, que é a de tornar manifesta a estrutura do mito”. O autor ainda afirma que “nada se parece mais com o pensamento mítico do que a ideologia política” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 224). Isso explicaria o furor com que ambos são tratados. Eliade, por exemplo, expõe que “o judeu-cristianismo, por sua vez, relegou para o campo da ‘falsidade’ ou ‘ilusão’ tudo o que não fosse justificado ou validado por um dos dois Testamentos” (ELIADE, 1998, p. 8), viabilizando disputas e guerras, como vemos até hoje.

Para compreender o texto de Saramago, é necessário entender o Novo Testamento, no qual a obra *O Evangelho segundo Jesus Cristo* é baseado. Composto por quatro narrativas da vida de Jesus (evangelhos), atos dos apóstolos, cartas, e Apocalipse, o Novo Testamento procura, através da história de Jesus Cristo, estabelecer uma “mensagem”, ou seja, um ensinamento. Ao longo da História, diferentes intérpretes em diferentes tempos pregaram diferentes entendimentos daquilo que essas mensagens trariam. Trata-se da questão mais polêmica do cristianismo: afinal, a missão de Jesus era trazer paz ou espada? Era Jesus um revolucionário ou um pacifista?

A vida de Jesus foi provavelmente registrada muito depois de sua morte, por pessoas que não tiveram contato com ele diretamente, com base em informações passadas oralmente, o que possibilitaria exageros e equívocos. As cartas de Paulo (48 d.C.), anteriores ao primeiro evangelho (70-71 d.C.), representam a primeira alusão a um Jesus mítico, que era a encarnação de Deus na Terra. Os poucos relatos anteriores a esse dão conta apenas de um homem. É importante notar que Paulo, que nunca conheceu Jesus, era cidadão romano e teria recebido forte influência das heranças greco-romanas. Dessa forma, torna-se compreensível que sua visão de Jesus tenha reflexos das crenças daquela tradição, com imagens como a subida aos céus e o lugar ao lado de Deus, tais como as da religião helênica, posteriormente adaptada pelos romanos, que ilustrava um panteão de deuses que habitavam um palácio nas alturas.

Reza Aslan ensina que pouco do que foi escrito sobre Jesus veio das mãos de quem o conheceu pessoalmente. Seus seguidores eram agricultores e pescadores que não possuíam domínio da escrita e transmitiram seus relatos de forma oral até alcançar uma geração de pessoas formalmente educadas que foi capaz de registrar sua história. Segundo o autor, “eles pouco a pouco transformaram Jesus de um zelota revolucionário em um semideus romanizado, de um homem que tentou e não conseguiu libertar os judeus da opressão romana em um ser celestial totalmente desinteressado de qualquer matéria terrena” (ASLAN, 2013). Para Mircea Eliade:

Tudo gira em torno da salvação do homem por Cristo; da fé, da esperança e da caridade; de um Mundo que é “bom” porque foi criado por Deus Pai e redimido pelo Filho; de uma existência humana que não se repetirá e que não é destituída de significação; o homem é livre para escolher o bem ou o mal, mas ele não será julgado apenas por essa escolha. (ELIADE, 1998, p. 150).

O mito literário

Se o foco dos Evangelhos bíblicos é a ascendência divina de Jesus, em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, é a relação de Jesus com o Pastor que confere o elemento mítico ao personagem. Deus não se manifesta tão expressamente quanto o Diabo, e, como o título sugere, o objetivo do narrador não é contar a história do filho de Deus, mas possibilitar que Jesus seja um protagonista, mais do que um instrumento narrativo.

José Saramago toma como inspiração a Bíblia e grande parte dos acontecimentos objetivos permanece a mesma: a História, na medida do possível, não é modificada embora muitas vezes deslocada. Contudo, as intenções e as impressões que os personagens têm desses acontecimentos tornam-se mais complexas e, nesse sentido, mais humanas. Enquanto a ortodoxia ignora que mesmo os fiéis enfrentam contradições subjetivas, a obra de Saramago dá vazão a essas angústias. O Jesus de *Evangelho segundo Jesus Cristo* vive o conflito entre seu corpo profano e sua ascendência sagrada. Para Eliade:

Quanto mais o homem é religioso tanto mais dispõe de modelos exemplares para seus comportamentos e ações. Em outras palavras, quanto mais é religioso tanto mais se insere no real e menos se arrisca a perder se em ações não exemplares, “subjetivas” e, em resumo, aberrantes. (ELIADE, 1992, p. 51)

Da mesma forma que o mito bíblico oferece uma mensagem de salvação, aqui o objetivo do narrador parece ser o de explicar as desgraças do mundo. Adquire-se uma nova perspectiva sobre o nascimento, vida e morte de Jesus, ao mesmo tempo que Deus é visto como um ser mesquinho, egoísta e manipulador. No último parágrafo de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, José Saramago escreve:

Então Jesus compreendeu que viera trazido ao engano como se leva o cordeiro ao sacrifício, que a sua vida fora traçada para morrer assim desde o princípio dos princípios, e, subindo-lhe à lembrança o rio de sangue e de sofrimento que do seu lado irá nascer e alagar toda a terra, clamou para o céu aberto onde Deus sorria, Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez. (SARAMAGO, 1991, p. 444).

O autor movimentava sua narrativa por meio do personagem Pastor/mendigo/diabo. Logo que Maria engravida de seu primeiro filho (Jesus), um pedinte chega à sua casa e, depois de se alimentar, ele aparece “de pé, mas inesperadamente grande, muito mais alto do que antes lhe tinha parecido [...], ao mesmo tempo que as roupas que vestia, velhas e esfarrapadas, se agitavam sacudidas por um vento que não se sabia donde vinha” (SARAMAGO, 1991, p. 32). Ao devolver a tigela vazia:

[...] disse o mendigo com poderosíssima voz, que até nisto o pobre de Cristo tinha mudado, Que o Senhor te abençoe, mulher, e te dê todos os filhos que a teu marido aprovar, mas não permita o mesmo Senhor que os vejas como a mim me podes ver agora, que não tenho, ó vida mil vezes dolorosa, onde descansar a cabeça. (SARAMAGO, 1991, p. 33)

Em seguida, o pedinte toma um punhado de terra e, enquanto a deposita na tigela, recita uma versão do ensinamento do Antigo Testamento, afirmando: “O barro ao barro, o pó ao pó, a terra à terra, nada começa que não tenha de acabar, tudo o que começa nasce do que acabou” (SARAMAGO, 1991, p. 33). Então, o mendigo se revela como anjo (mas, como o narrador aponta mais tarde, sem dizer se era do céu ou do inferno).

No caminho de Belém, para o recenseamento, José vê o mendigo por um instante ao lado de Maria, ainda grávida. Contudo, logo depois, se pergunta se “aquele homem teria sido uma imagem do seu filho feito homem, que viera do futuro para dizer-lhe, Assim eu serei um dia, mas tu não chegarás a ver-me assim” (SARAMAGO, 1991, p. 71). A passagem funciona como um prenúncio: terá Jesus, quando adulto, mais semelhança com o Diabo do que com Deus?

Após o nascimento de Jesus, a família recebe a visita de pastores, que trazem presentes. Um deles, que parecia encher a cova com sua grande estatura, “disse, mas não olhava nem o

pai nem a mãe da criança nascida, Com estas minhas mãos amassei este pão que te trago, com o fogo que só dentro da terra há o cozi. E Maria soube quem ele era” (SARAMAGO, 1991, p. 84). Estamos diante de uma definição proverbial: Jesus recebe o pão que o diabo amassou. Maria não reconhece o pastor apenas como o mendigo que a visitou meses antes. O narrador dá a entender que ela sabe quem aquela pessoa é, mais do que sua aparência.

O personagem novamente aparece para Maria na noite do assassinato das crianças a mando do rei Herodes a fim de lembrá-la do crime cometido por José ao não alertar outras pessoas sobre o atentado que estava por vir. Afirma que não é anjo de perdões e que “sobre a cabeça dos filhos há-de sempre cair a culpa dos pais” (SARAMAGO, 1991, p. 116).

O pastor ressurge ainda após a morte de José, quando Jesus já é adolescente e sai da casa da mãe. O narrador aproveita o vazio da narrativa oficial, que elide o tempo da juventude de Jesus, para preenchê-lo ficcionalmente com esse longo tempo passado com Pastor. Os dois se encontram na cova onde Jesus nasceu, e este pede para que o Pastor o aceite como ajudante. Somam-se então índices da identificação de Pastor com o Diabo quando ele molda um cajado a partir de um pedaço de pau em uma fogueira. Ao entregá-lo, “Jesus teve de largar o pau para o chão, tão quente estava. Como pôde ele aguentar, pensou, e não encontrava resposta” (SARAMAGO, 1991, p. 227). Lembre-se aqui o que Bachelard escreve sobre o fogo: “o ser fascinado ouve o *apelo da fogueira*. Para ele, a destruição é mais do que uma mudança, é uma renovação” (BACHELARD, 1994, p. 25). Podemos considerar, portanto, esse momento como uma atualização do elo entre Jesus e o Diabo. Considerando o simbolismo que a figura do cordeiro possui na Bíblia (MELETINSKY, 1997, p. 97), temos aí um momento significativo da mensagem de Saramago. O que se verá é que o diabo tenta a todo instante – diabólico que é – desmontar o plano de Deus. Não quer Jesus como seu cordeiro, quer que ele se transforme num homem com capacidade de discernimento para ser capaz de se opor ao seu destino de “cordeiro de Deus” imolado na terra. Por isso sugere que ele não faça a oferenda da Páscoa. Em outras palavras, que ele não imole o cordeiro. Tenta lhe mostrar a incongruência de ele ser um pastor e levar o cordeiro ao sacrifício. Jesus não o entende. O pastor desiste ali definitivamente de ser seu mestre e manda-o embora. Jesus desde então sentiu-se perdido e caminhava em direção à fatalidade do seu destino: morrer em nome de deus. Ser ele próprio o cordeiro.

A repetição em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, assim como na Bíblia, serve a um propósito de formação do mito. Para Meletinsky, “Literary mythification is dominated by the idea of an eternal, cyclical repetition of mythological prototypes under different ‘masks’, which means that literary and mythological protagonists can play various roles and be replaced by a variety of characters”² (1997, p. 22). Assim, o Diabo aparece repetidamente não somente para adicionar a malícia à narrativa, mas para demonstrar que ela está mais presente nas nossas vidas do que imaginamos.

2 “A mitificação literária é dominada pela ideia de uma repetição eterna, cíclica de protótipos mitológicos sob ‘máscaras’ diferentes, o que significa que protagonistas literários e mitológicos podem interpretar diferentes papéis e ser substituídos por uma variedade de personagens” (Tradução nossa).

Enquanto o mito cristão apresenta “uma divisão rígida entre o bem e o mal (anjos e demônios)” (MELETINSKY, 1997, p. 32, tradução nossa), a obra de Saramago faz esmorecer essa linha e coloca as duas partes em diálogo. Na célebre cena da barca, quando Jesus encontra Deus e o Diabo para entender sua origem e seu propósito na vida, ele e o leitor sofrem um grande impacto ao descobrir que os propósitos de Deus com o seu sacrifício não estavam voltados para o bem da humanidade, mas para a difusão de sua influência. Deus coloca para Jesus exatamente a função pedagógica do mito como método de expansão da sua religião:

Devo-lhes contar histórias, então, Sim, histórias, parábolas, exemplos morais, mesmo que tenhas de torcer um bocadinho a lei, não te importes, é uma ousadia que as pessoas timoratas sempre apreciam nos outros, eu próprio, mas não por ser timorato, gostei da maneira como livraste da morte a adúltera, e olha que é muito dizer da minha parte, pois essa justiça pu-la eu na regra que vos dei (SARAMAGO, 1991, p. 376-377).

Mais paradoxal em termos de ortodoxia é a tentativa do Diabo em poupar Jesus e formar um compromisso de paz com Deus, ao que este responde:

Porque este Bem que eu sou não existiria sem esse Mal que tu és, um Bem que tivesse de existir sem ti seria inconcebível, a um tal ponto que nem eu posso imaginá-lo, enfim, se tu acabas, eu acabo, para que eu seja o Bem, é necessário que tu continues a ser o Mal, se o Diabo não vive como Diabo, Deus não vive como Deus, a morte de um seria a morte do outro (SARAMAGO, 1991, p. 392-393)

Dessa forma, percebe-se que, na perspectiva de Deus, Jesus nunca foi um sujeito, e sim um objeto. Saramago é quem tenta dar protagonismo a Jesus. Sua admiração pelo personagem justifica sua obra, sua homenagem. Nos momentos finais da vida de Jesus, Deus sorri, enquanto o Diabo coloca a tigela que o acompanhou ao longo de sua vida aos seus pés:

Ainda havia nele um resto de vida quando sentiu que uma esponja embebida em água e vinagre lhe roçava os lábios, e então, olhando para baixo, deu por um homem que se afastava com um balde e uma cana ao ombro. Já não chegou a ver, posta no chão, a tigela negra para onde o seu sangue gotejava. (SARAMAGO, 1991, p. 444-445)

Essa última frase retoma uma reflexão anterior do Diabo: “É preciso ser-se Deus para gostar tanto de sangue” (SARAMAGO, 1991, p. 391). Não é somente o sangue dos infiéis que será derramado em nome de Deus, mas o de seus seguidores e, principalmente, de seu filho.

Conclusão

O Novo Testamento bíblico conta uma história mítica em torno de Jesus Cristo. Com *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, o projeto não poderia ser mais diverso.

Jesus Cristo é mito. É algo inerente ao seu nome: Cristo, ungido, sagrado. O romance de Saramago opta por fazer ressaltar a sua dimensão humana. Enquanto a Bíblia foca na relação de Jesus com Deus, Saramago cria seu mito pelo relacionamento de Jesus com o Diabo. É o

Diabo que está presente na sua concepção, é o Diabo que está presente no seu nascimento, na sua formação como pessoa e na sua morte. Ainda, é ele que tenta salvar Jesus, enquanto Deus está disposto a sacrificar seu filho pela difusão do próprio nome.

A repetição das aparições do Diabo em todos esses momentos da vida de Jesus no romance de José Saramago relê às avessas o papel de Deus no Novo Testamento. Enquanto a Bíblia afirma que “O Senhor é meu pastor” (BÍBLIA, p. 378), aqui, o Pastor é o Diabo e Jesus seu aprendiz. Jesus é cooptado por Deus e torna-se seu cordeiro apenas para fins sacrificiais, mas seu verdadeiro mentor é o Diabo.

O Jesus de José Saramago tem um objetivo na Terra que difere em muito daquele apresentado pelos evangelistas no Novo Testamento. Se a figura mítica é retomada, o que ele ensina, contudo, é outra história.

Referências

ASLAN, Reza. **Zelota**: a vida e a época de Jesus de Nazaré. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. *E-book*.

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**: Nova Tradução na Linguagem de Hoje. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2000.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Tradução Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LOURENÇO, Frederico. Introdução aos quatro Evangelhos. *In*: BÍBLIA. **Bíblia**: Novo Testamento: Os quatro Evangelhos. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. *E-book*.

MELETINSKY, Eleazar M. **The poetics of myth**. Tradução Guy Lanoue e Alexandre Sadetsky. New York; London: Routledge, 1997.

SARAMAGO, José. **O Evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

**DIÁLOGOS ENTRE JOSÉ SARAMAGO E TOMASI DI
LAMPEDUSA: *LEVANTADO DO CHÃO* E *IL GATTOPARDO***
**DIALOGUES BETWEEN JOSÉ SARAMAGO AND TOMASI DI
LAMPEDUSA: *LEVANTADO DO CHÃO* AND *IL GATTOPARDO***

Antonio Augusto Nery

Eliane Cristina Perry^{1}*

RESUMO

Embora distantes em termos geográficos e, de certa medida, temporais, José Saramago (1922-2010) e Tomasi di Lampedusa (1896-1957) se aproximam sobremaneira quando o assunto são suas obras ficcionais. Questões relacionadas à História, Política, Cultura e Identidade de seus países, respectivamente Portugal e Itália, são tratadas pelos escritores de forma crítica, em um diálogo constante com a realidade. No intuito de demonstrarmos um exemplo da profícua aproximação que pode haver na comparação entre obras dos dois autores, neste trabalho volveremos atenção para *Il Gattopardo*, publicado por Lampedusa em 1958, e *Levantado do chão*, trazido a lume por Saramago, em 1980. Nosso interesse está em demonstrar o modo como ambos os autores desenvolvem suas narrativas tendo em vista o cenário, o contexto sócio/histórico e os dramas identitários de indivíduos circunscritos a Portugal, caso de *Levantado do Chão*, e à ilha da Sicília, na Itália, caso de *Il Gattopardo*. Outrossim, verificaremos também as diferenças entre os dois textos no que se refere à representação dos elementos relacionados à realidade, mencionados acima.

Palavras-chave: José Saramago; Tomasi di Lampedusa; *Levantado do Chão*; *Il Gattopardo*; Literatura e realidade

ABSTRACT

Although geographically and, to a certain extent, temporally distant, José Saramago (1922-2010) and Tomasi di Lampedusa (1896-1957) are very close to each other when it comes to their fictional works. Issues related to History, Politics, Culture and Identity of their countries, Portugal and Italy, respectively, are treated by the writers in a critical way, in a constant dialogue with reality. In order to demonstrate an example of the fruitful approximation that may exist in the comparison between the works of the two authors, in this work we will turn our attention to *Il Gattopardo*, published by Lampedusa in 1958, and *Raised From The Ground*, brought to light by Saramago in 1980. Our interest is to demonstrate how both authors develop their narratives, focusing on the scenario, the socio-historical context and the identity dramas of individuals circumscribed to Portugal, in the case of *Raised From The Ground*, and the island of Sicily, in Italy, in the case of *Il Gattopardo*. Furthermore, we will also verify the differences between the two texts regarding the representation of the elements related to reality, mentioned above.

Keywords: José Saramago; Tomasi di Lampedusa; *Levantado do Chão*; *Il Gattopardo*; Literature and reality.

1 *ANTONIO AUGUSTO NERY é professor Associado de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) e com pós-doutorado em Literatura portuguesa pelas universidades de Coimbra, do Minho e de Campinas. Foi professor Visitante do Programa CAPES/PRINT/UFPR na Cátedra Infante Dom Henrique da Universidade de Lisboa 2019-2020).

ELIANE CRISTINA PERRI é licenciada em Letras (Português-Italiano) e possui formação em língua italiana pela Società Dante Alighieri de Curitiba. Foi bolsista no Programa Italiano Sem Fronteiras MEC/UFPR. Mestre em Letras pela UFPR na linha de pesquisa Literatura História e Crítica. Tem pesquisa na obra de Primo Levi (Literatura e Memória).



“Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar; aventuroso e [...] próprio”
(LUKÁCS, 2015, p. 25)

Pretende-se com este artigo discutir as possíveis aproximações e afastamentos entre os romances *Il Gattopardo* (1958)², de Tomasi di Lampedusa (1896-1957), e *Levantado do chão* (1980), de José Saramago, (1922-2010), a partir do modo como os escritores se servem de acontecimentos históricos de seus respectivos países e/ou regiões para veiculá-los em âmbito ficcional. Do processo de unificação dos estados da península itálica, visto a partir dos sicilianos – sujeitos tidos como periféricos³ –, da ascendência de uma nova classe burguesa e estagnação/resignação desses ilhéus em *Il Gattopardo*, à realidade rural portuguesa, antes e durante a ditadura salazarista, em *Levantado do chão*, interessa-nos evidenciar quem são os sujeitos-personagens que encenam essas histórias, bem como a forma como as narrativas representam as transformações operadas nesses indivíduos, tendo em vista o complexo contexto que os rodeia. Isso posto, cabe perguntar se há limites, nos textos ficcionais, entre eventos históricos e imaginários ou se não há traços que evidenciem tal separação. Ora, conforme alerta Luís Costa Lima (1989, p. 72): “a ficção é o que permite a passagem de *chronos* para *kairos*, i.e., da sensação de um fluxo irremediável para a de estações ou paradas, que assinalam marcas no tempo”. Desvelar essas marcas e fornecer sentido a elas é uma premissa básica das inquietações humanas, aí é que se pode dizer que não há necessariamente uma correlação mensurável entre o tempo ficcional retratado e o mundo dos fatos.

Recriar o passado em via ficcional é selecionar e recortar fatos, acrescentando-lhes elementos imaginários. Nesse sentido, narrar ficcionalmente é agir, interpretando os acontecimentos com novas perspectivas, tal como o fazem Saramago e Lampedusa.

Quando *Il Gattopardo* é publicado em 1958, a Itália vivia um período de refazimento, oriundo dos destroços e misérias urbanas e rurais da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). A guerra findara em 1945 e, lentamente, o país iniciou o processo de reconstrução. Nas décadas de 40 e 50, a literatura italiana se tornou um meio de denúncia e não apenas um

2 Esse romance foi traduzido para o português brasileiro por Rui Cabeçadas e publicado pela Editora Difel em 1963. Também foi traduzido por José Antonio Pinheiro Machado (1983, L&PM); Leonardo Codignoto (Nova Cultural, 2003); Maurício Santana Dias (Companhia das Letras, 2007). Em todas essas edições a obra recebeu o título *O leopardo*. Entretanto, há uma outra tradução de autoria da escritora Marina Colasanti (2007, Editora Record) com o título de *O gattopardo*. Como se pode notar nessa versão, a tradutora optou por manter o título o mais próximo possível do original.

3 Faz-se necessário esclarecer que empregamos o termo “periférico” para designar uma disparidade entre o Norte e o Sul da Península Itálica em termos de desenvolvimento, e considerando as dinâmicas econômicas retratadas pelo circuito narrativo do romance lampedusiano. Contudo, há pensadores e escritores italianos, tal como Nicola Zitara (1927-2010), que argumentam ser o sul da Itália uma colônia dentro do estado italiano, em benefício das províncias do norte. Para mais esclarecimentos consultar: ZITARA, Nicola. *L’unità d’Italia: nascita di una colonia*. Milano: Cooperativa Edizioni Jaca Book, 1976 Zitara (1976).

mero artefato de escape: era preciso expor as atrocidades da guerra e do momento presente, pós-guerra. Assim, a corrente artística predominante não era a “arte pela arte”, mas a arte como engajamento.

Surge a literatura de testemunho com Primo Levi (1917-1987) e seus romances *É isto um homem?* (1947) e *A trégua* (1963), além de obras cinematográficas, tais como *Ladrões de bicicletas*, de Vittorio de Sica (1901-1974). É de se mencionar também os romances de Cesare Pavese (1908-1950), *Antes que o gale cante* (1949), de Giorgio Bassani (1916-2000), *O jardim dos Finzi Contini* (1962) e, de Natalia Ginzburg (1916-1991), *Todos os nossos objetos* (1952), dentre outros textos publicados no período. No entanto, Tomasi di Lampedusa, em *Il Gattopardo*, distancia-se de sua época e retoma a história da unificação italiana e seus desdobramentos, abrangendo um arco temporal que vai da segunda metade do século XIX até maio de 1910. É premente frisar que toda a história é contada pela perspectiva dos sujeitos da ilha de Sicília, sul da Itália.

Já Portugal adentrava a década de 1980 com a conquista da democracia, após a Revolução dos Cravos (1974). Diversos autores e obras lidaram com a representação desse contexto, entre os quais citamos os relatos sobre o Portugal salazarista em *Balada da praia dos cães* (1982), de José Cardoso Pires (1925-1998) e os acontecimentos do período pós 74 em *Alexandra Alpha* (1987), obra do mesmo autor. Além disso, memórias e percepções sobre as guerras coloniais são dadas a ver por António Lobo Antunes (1942), em seu romance *Os cus de Judas* (1979). Da mesma forma, José Saramago não se mantém alheio à realidade do contexto e apresenta, no romance que ora analisamos, a saga da família Mau-Tempo, durante os anos de ditadura.

Volvendo nosso olhar para a obra de Lampedusa, vale mencionar que a história da unificação italiana é percebida pelos sicilianos como um acontecimento permeado por conflitos e, muitas vezes, ao retratar esse período, a literatura expõe um quadro de forças entre centro e periferia, em uma relação vertical e não horizontal. O sul da Itália pouco pôde fazer para exprimir as suas contrariedades no que concerne ao movimento unificador. Nesse sentido, veja-se o resumo feito pela célebre personagem Caterina Laurentano, do romance *I vecchi e i giovani*⁴ (1990, p. 95), de Luigi Pirandello (1867-1936)⁵:

4 Romance publicado originalmente em 1913.

5 Neste trecho e nos demais citados em língua italiana, a tradução foi feita pela co-autora. Nos trechos citados de *Il Gattopardo*, a tradução é de Maurício Santana Dias: LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di Lampedusa. **O Leopardo**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

[...] Sicilia di tutte le illusioni, di tutta la fervida fede, con cui s'era accesa la rivolta! Povera isola, trattata come terra di conquista! Poveri isolani trattati come barbari che bisognava incivilire. Ed eran calati i continentali a incivilirli: calate le soldatesche nuove, [...] calati tutti gli scarti della burocrazia, e liti e duelli e scene selvagge; [...] e i tribunali militari, e i furti, gli assassini, le grassazioni orditi ed eseguiti dalla nuova polizia in nome del Real Governo; e falsificazioni e sottrazioni di documenti e processi politici ignominiosi [...]. E aveva cominciato con provvedimenti eccezionali per la Sicilia; usurpazioni e truffe e concussioni [...]. E clientele spudorate e brogli elettorali; spese pazze, cortigianerie degradanti; l'oppressione dei vinti e dei lavoratori, assistita e protetta dalla legge, e assicurata l'impunità agli oppressori.⁶

Neste trecho há um narrador bastante crítico em relação ao que acontecia com a Ilha da Sicília, que é apresentada como uma terra para desfrutes de outros, terra para ser conquistada numa lógica de agente dominador e paciente dominado. Essa tópica aparece reiteradamente em *Il Gattopardo*: utilizando-se dos recursos estilísticos da ironia, da paródia e do sarcasmo, o narrador é bastante crítico aos “novos rumos” ocasionados pelo *risorgimento*⁷. Vejamos o pensamento e as análises da personagem protagonista, Dom Fabrizio:

[...] andava chiedendosi chi fosse destinato a succedere a questa monarchia che aveva i segni della morte sul volto. Il Piemontese⁸, il cosiddetto Galantuomo che faceva tanto chiasso nella sua piccola capitale fuor di mano? Non sarebbe lo stesso? Dialecto torinese invece che napoletano; e basta.

Si era giunto al registro. Firmava: Fabrizio Corbèra, Principe di Salina. Oppure Ila Repubblica di Don Peppino Mazzini⁹? ‘Grazie. Diventerei il signor Corbèra (LAMPEDUSA, 2016, p. 39).¹⁰

6 “[...] Sicília de todas as ilusões, de toda a fé fervorosa, com a qual se tinha começado a revolta! Pobre ilha, tratada como terra de conquista. Pobres ilhéus tratados como bárbaros que necessitavam serem civilizados. E foram os invasores continentais a civilizá-los: invasores os novos soldados, [...] diminuiram todos os refugos da burocracia, as brigas e duelos e cenas selvagens [...]; e os tribunais militares, e os furtos, os assassinos, as prisões estatais ordenadas e executadas pela nova polícia em nome do Governo Real; e falsificações e subtrações de documentos e processos políticos vergonhosos [...]. E havia começado procedimentos excepcionais para a Sicília; usurpações e fraudes e concussões [...]. E clientelas despudoradas e embrolhos eleitorais; despesas malucas, bajulações degradantes; a opressão dos vencidos e dos trabalhadores, assistida e protegida pela lei e a impunidade assegurada aos opressores.”

7 Entende-se por *risorgimento* o movimento político, ideológico e cultural que levou ao processo de Unificação dos Estados que compunham a Península Itálica, no século XIX. Esse movimento foi inspirado sobretudo pelo iluminismo e pela crença de que a unificação seria legitimada na existência multissecular de uma nação italiana (BRANCATO, 1969).

8 Refere-se à Vittorio Emanuele II (1820-1878), rei da do reino da Sardenha/Piemonte e futuro rei da Península Itálica unificada.

9 Giuseppe Mazzini (1805-1872), fundador da *Giovine Italia*, uma sociedade secreta que visava à união dos italianos. Mazzini foi um fermentador da dissidência e grande ideólogo do *Risorgimento*.

10 “[...] ia se perguntando quem estaria destinado a suceder essa monarquia que mostrava os sinais da morte no rosto. O Piemôntes, o assim chamado Cavalheiro que fazia tanto barulho em sua pequena e afastada capital? Não daria na mesma? Dialecto piemontês em vez de napolitano – e só. Aproximou-se do registro. Firmou: Fabrizio Corbèra, Príncipe de Salina. Ou seria a República de Dom Peppino Mazzini? Obrigado, passarei a ser o sr. Corbèra.”

Para Dom Fabrizio nada mudaria de fato. Tratava-se apenas de uma alteração de dialetos: de napolitano para piemontês. Seriam os sicilianos ouvidos em suas demandas ou tratava-se apenas de uma retórica e troca de comandos? Daí as reflexões da personagem: “Stando così le cose, che restava da fare?”¹¹ (LAMPEDUSA, 2016, p.39). O episódio ilustra o fato de que a tomada do poder nacional deu-se por meio de uma aliança entre os novos burgueses e a velha classe aristocrática. Houve, nesse processo “uma desagregação da sociedade natural camponesa” (VICENTINI, 2010, p. 26), mesmo esses sendo predominantes na península.

Embora as massas camponesas esperassem um aumento da qualidade de vida e melhorias das relações de trabalho, que remontavam a um sistema arcaico e de base feudal, pouco ou nada foi feito, visto que foram deixados de fora da revolução. Nesse sentido, Vicentini (2010, p. 27) sinaliza que o processo de unificação resultou na “concentração das terras e a expropriação ou pauperização de grande número de camponeses”

E o narrador de Lampedusa reiteradas vezes aponta para um apagamento dos campesinos tal como se abstrai da fala de Dom Ciccio, em sua conversa com Fabrizio: “Per noi piccole gente le cose sono come sono” (LAMPEDUSA, 2016, p. 123).¹² Ora é patente dessa fala a imutabilidade. Mais adiante, quando Fabrizio recusa o convite para integrar o senado, novamente a questão é posta em causa:

[...] tutti questi governi, sbarcati in armi da chissà dove, subito serviti, presto detestati e sempre incompresi, che si sono espressi soltanto con opere d'arte per noi enigmatiche e con concretissimi esattori d'imposte spese poi altorve; tutte queste cose hanno formato il carattere nostro che rimane così condizionato da fatalità esteriori [...] (LAMPEDUSA, 2016, p. 180).¹³

Nessa seara, bastava a obediência e a resignação, ou seja, a situação política era uma dissipadora de quaisquer vozes dissonantes. Do prisma narrativo macro extrai-se que o sujeito siciliano é vinculado às intempéries que assolavam a ilha e, por conta disso, se prostra em um misto de imutabilidade e ceticismo. Outra indicação encontrada no texto é a de que a Sicília foi “condicionada” pelos habitantes do norte da península itálica, sem possibilidade de contestação, mesmo tendo havido a consulta à classe dominante por meio de um plebiscito. Igualmente, no plano micro, ou seja, do ponto de vista dos trabalhadores ilustrados, a situação precária não passaria por transformações, isto é, parece não haver solução para a querela de classes, conforme nos alerta o narrador:

11 “Se as coisas estavam nesse pé, o que se podia fazer?”

12 “Para nós da arraia-miúda, as coisas são o que são.”

13 “[...] todos esses governos, desembarcados em armas vindo sabe-se lá de onde, imediatamente servidos, logo detestados e sempre incompreendidos, que só se expressaram por meio de obras de arte enigmáticas para nós e de concretos coletores de impostos gastos depois em outros lugares; tudo isso formou nosso caráter, que assim permanece condicionado por fatalidades extremas [...]”

Intravista nel chiarore livido delle cinque e mezzo del mattino, Donnafugata era deserta ed appariva disperata. Dinanzi a ogni abitazione i rifiuti delle mense miserabili si accumulavano lungo i muri lebbrosi; cani tremebondi li rimestavano con avidità sempre delusa. Qualche porta era già aperta ed il lezzo dei dormienti pigiati dilagava nella strada; al barlume dei lucignoli le madri scrutavano le palpebre tracomatose dei bambini; esse erano quasi tutte in lutto e parecchie erano state le mogli di quei fantocci sui quali s'incespica agli svolti delle 'trazzere'. Gli uomini, abbrancato lo 'zappone' uscivano per cercare chi, a Dio piacendo, desse loro lavoro; silenzio atono o estridori esasperati di voci isteriche;

[...]

Il Principe era depresso: 'Tutto questo' pensava 'non dovrebbe poter durare; però durerà, sempre; [...] e dopo sarà diverso, ma peggiore (LAMPEDUSA, 2016, p. 184-5).¹⁴

O quadro traçado pela voz narrativa é bastante desalentador: a cidade é qualificada como “desesperada”, as pessoas dormiam juntas em pequenos cômodos, mulheres de luto, alimentação escassa, homens descritos como meros fantoches a confiar na providência divina para trazer a jorna diária. Esse panorama é permeado pela díade silêncio/histerismo. O que fazer diante disso? Ao analisar esse estado de coisas bastante desolador, Dom Fabrizio expressa todo o seu pessimismo e, além de não nutrir nenhum tipo de esperança, deixa claro que em sua visão geral, esse cenário piorará.

No caso de *Levantado do chão*, o silenciar de vozes talvez seja mais complexo. A saga dos lavradores da região do Alentejo, em Portugal, é permeada por inúmeros conflitos tanto entre os trabalhadores quanto entre eles e os senhores da terra e a polícia do Estado Novo.

Para cooptar ou domesticar as massas, a estratégia adotada pelo regime salazarista foi remodelar a cultura popular por meio de um projeto de indivíduo e de nação. Assim, desenvolveu-se a ideia do fortalecimento da nação portuguesa em seus espaços histórico e geográfico como sendo *sui generis*. Nesse sentido, era preciso construir um modelo de indivíduo, que sumariasse a devoção pela pátria e tudo o que ela simbolizava. É por esse motivo que o regime, tendo o objetivo de voltar-se ao provinciano, elevou a retórica de que Portugal é, sobretudo, o campo e não a cidade. Em outras palavras, para obter o apoio popular, o salazarismo conseguiu cooptar as referências mais importantes que a população tinha de si e da própria nação que habitavam. Tais referências eram vinculadas a um contexto rural e bastante simples, conforme relatado por Melo (2013, p. 48). Isso era uma forte estratégia discursiva de

14 “À luz pálida das cinco e meia da manhã, Donnafugata estava deserta e parecia desesperada. Diante de cada casa, ao longo dos muros leprosos se acumulavam os restos das refeições miseráveis, que cães trêmulos remexiam com avidez decepcionada. Algumas portas já estavam abertas, e o bafio dos que dormiam amontoados se espalhava pelas ruas; ao bruxuleio dos pavios as mães perscrutavam as pálpebras tracomatosas dos meninos; estavam quase todas de luto, e muitas tinham sido esposas daqueles fantoches com os quais se topa em cada curva das trilhas de gado. Os homens, segurando seus enxadões, saíam para procurar quem - se Deus quisesse - lhes poderia dar algum trabalho; ao redor, o silêncio ou o estridor desesperados de vozes histéricas; [...] O Príncipe estava deprimido: ‘Tudo isto’, pensava, ‘não deveria durar; mas vai durar, sempre; [...] e depois será diferente, mas pior.’”

apaziguamento da condição social do indivíduo.

Outrossim, fortalecia-se o conceito de família calcado numa moral rígida e no patriarcado, além do incremento religioso e da remodelação da cultura popular. Dessa forma construiu-se no imaginário popular uma aparente impressão de normalidade. Em *Levantado do chão* tal realidade é representada sobremaneira. Veja-se, por exemplo, a cena do comício contra o comunismo:

É uma praça cheia, Vêm os rurais aos bandos, todos apascentados, às vezes é um patrão que chega risonho à conversa, e há sempre um laçao para servir de capacho e envergonhar a sisudez dos que ali foram só por temor de ficar sem trabalho. No geral, porém, dão de esporas a si próprios para parecerem felizes. Há destas bondades populares, não desiludir quem espera de nós contentamento, e se é certo que isto não parece bem uma festa, enterro também não é, então que cara hei-de eu fazer, se me ponho a gritar viva isto ou morra aquilo, é para rir ou para chorar, digam-me cá. Estão sentados nas bancadas, outros enchem a arena, melhor seria se houvesse toiros, e não sabem o que irá acontecer, que coisa é comício, [...] (SARAMAGO, 1980, p. 51).

Utilizando-se do recurso da ironia, o narrador explicita que os trabalhadores sofreram coerção para participar de um evento, cujo significado eles não conheciam ao certo. Bastava-lhes apenas que fossem “cordeirinhos” e seguissem o “rebanho”. A praça é equiparada a um teatro, no qual os participantes oriundos da camada social mais pobre nada mais são do que meros marionetes a bel prazer do sistema. A voz narrativa alterna-se entre a primeira pessoa do singular inclusiva e a terceira pessoa opinativa. A inclusão por meio do pronome pessoal “Eu” espelha as incertezas/dúvidas do período retratado. Poderiam esses sujeitos terem suas vozes ouvidas e seus anseios atendidos? Em outra passagem evidencia-se o fato de os camponeses terem suas expressões de contrariedade suprimidas pela violência:

No fundo, esta gente não estranha muito. Toda a sua vida comeu escasso e mal, de faltas contínuas padeceu, e as marchas de fome aqui praticadas vêm de tão longe como as tradições [...]. São duas as palavras, não aceitar a jorna de vinte e cinco escudos, não trabalhar por menos de trinta e três escudos por dia, de sol a sol, porque assim te de ser ainda, os frutos não amadurecem todos ao mesmo tempo. As searas diriam, se falassem, muito pasmadas do desacerto, Que é isto que se passa, que não nos vêm colher, alguém estará a faltar à sua obrigação. São imaginações. As searas estão maduras, e esperam, já se vai fazendo tarde. Ou os homens entram nelas, ou passada a sação, o caule começará a quebrar, a espiga a desfazer-se, e todo o grão, caído, alimentará os pássaros, alguns insectos, até que, para não se perder tudo, se meterão os gados às searas como se vivêssemos na terra da fartura. Também isto são imaginações. Um dos lados haverá de ceder, não há lembrança de alguma vez a seara ter ficado no chão, ou, se tal aconteceu, foi corvo que não fez inverno. O latifúndio ordena a capatazes e feitores que sejam firmes, a linguagem é guerreira (SARAMAGO, 1980, p. 73-4)

As condições inóspitas de vida e trabalho já vinham de longa data, tal como as “tradições” e eram uma prática naturalizada. Quando os trabalhadores encetam a greve, o narrador nos informa que não haveria nenhuma possibilidade de esse movimento lograr êxito, pois tal hipótese

situava-se no âmbito imaginativo. A realidade, nua e crua, era a da expressão da violência para combater quaisquer reivindicações, fossem elas justas ou não.

De maneira similar às personagens portuguesas de *Levantado do chão*, também as personagens sículo-italianas de *Il Gattopardo* foram contidas mediante o uso da agressividade, tal como nos relata o narrador acerca do desembarque dos piemonteses na costa da ilha de Sicília. Fabrizio abre o jornal e depara-se com a seguinte notícia:

‘Un atto di pirateria flagrante veniva consumato l’11 Maggio mercé lo sbarco di gente armata alla marina di Marsala. Posteriori rapporti hanno chiarito esser la banda sbarcata di circa ottocento, e comandata da Garibaldi. Appena quei filibustieri ebbero preso terra evitarono con ogni cura lo scontro delle truppe reali, dirigendosi per quanto ci viene riferito a Castelveirano minacciando i pacifici cittadini e non risparmiando rapine e desvatazioni...etc.etc... (LAMPEDUSA, 2016, p. 64-5).¹⁵

Com o desembarque de Garibaldi¹⁶, instalara-se na ilha um ambiente bastante hostil de ameaças e abusos. O narrador equipara a chegada do exército garibaldino em Marsala às atuações de um bando de piratas. Os homens são descritos como “fibusteiros”, ou seja, “aventureiros”. No entanto, Fabrizio após ler a reportagem dirige-se para o salão da casa, pois estava na hora do Rosário: “S’inginocchiò: ‘Salve, Regina, Mater misericordiae...’” (LAMPEDUSA, 2016, p. 65).¹⁷ A grande questão, implicitamente posta em causa aqui, em tons caricaturais, é o simbolismo da cerimônia quotidiana em meio à retórica de um *pathos* trágico. Em outras palavras, o narrador parece apontar que não havia o que fazer: nada deteria Garibaldi e sua tropa no intuito de conquistar a ilha.

Nesse sentido, Dom Fabrizio é cômico de que pouco ou quase nada se fará pela ilha, tal como se depreende do diálogo entre ele e a personagem Chevalley: “[...] sia detto fra noi, ho i miei forti dubbi che il nuovo regno abbia molti regali per noi nel bagaglio” (LAMPEDUSA, 2016, p. 178).¹⁸ Entretanto, para que quaisquer mudanças fossem instauradas na Sicília, era

15 “Um ato de flagrante pirataria foi consumado em 11 de maio após o desembarque de gente armada na marina de Marsala. Posteriores informações confirmaram tratar-se de um bando de cerca de oitocentos homens, comandados por Garibaldi. Assim que os filibusteiros pisaram em terra, evitaram de todo modo entrar em confronto com as tropas reais e dirigiram-se, pelo que nos foi relatado, para Castelveirano, ameaçando os pacíficos cidadãos e não os poupando de saques e depredações...etc.etc...”

16 De acordo com GOOCH (1991, p. 52), Giuseppe Garibaldi (1807-1882) integrou a sociedade secreta *Giovine Italia*. Exilado em 1934, vem ao Brasil para auxiliar na Revolução Farroupilha, que visava a “independência” do Rio Grande do Sul. Posteriormente emigra para o Uruguai, onde é nomeado capitão da frota marinha. Além disso, tendo o apoio do rei de Piemonte-Sardenha e de outros políticos da época que almejavam a unificação dos Estados que compunham a Península Itálica, Garibaldi organiza a *Spedizione dei Mille*, que desembarca em Marsala, costa oeste da ilha, em 11 de maio de 1860. Três dias depois, na cidade de Salemi, província de Trapani, como representante e comandante das forças nacionais na Sicília, assume a ditadura da ilha em nome do rei piemontês-sardo Vittorio Emanuele II. Palermo, a capital, é conquistada em 27 de maio de 1860.

17 “Ajoelhou-se: ‘Salve Regina Mater Misericordiae...’”

18 “[...] cá entre nós, tenho minhas dúvidas de que o novo reino traga muitos presentes para nós na bagagem.”

preciso que os ilhéus deixassem de lado a indiferença e o posicionamento de eternos colonizados. Senão vejamos:

Tutte le manifestazioni siciliani sono manifestazioni oniriche, anche le più violente [...]; il nostro aspetto meditativo è quello del nulla [...]. Da ciò proviene il prepotere da noi di certe persone, di coloro che sono semi-desti; da ciò il famoso ritardo di un secolo delle manifestazioni artistiche ed intellettuali siciliane: le novità ci attraggono soltanto quando le sentiamo defunte, incapaci di dar luogo a correnti vitali; [...] (LAMPEDUSA, 2016, p. 178-9).¹⁹

Visto por esse ângulo, o apagamento de vozes do indivíduo siciliano pode ser atrelado à sua própria personalidade, de aversão às transformações, e a permanência de desejos apenas no âmbito da idealização, sem adentrar no plano objetivo concreto.

Em certa medida, isso também é válido para Portugal com o regime salazarista, sendo a criação de mitos e ideais de Pátria, família e religiosidade, aquilo que nutriu a manutenção do regime por tanto tempo. Assim, houve a remodelação da cultura popular, visando a um projeto de indivíduo ideal, bem como de valorização de heranças históricas e geográficas da nação portuguesa como algo incomparável. Caberia ao sujeito representar o papel que lhe foi destinado e se enquadrar. Nesse processo de controle social, esperava-se que os camponeses tivessem o mesmo comportamento, isto é, que permanecessem inertes perante o regime e os que detinham o poder nos vilarejos, quase sempre os proprietários de terras. Desse modo, os camponeses foram colocados em posição de subalternidade. Contudo, a narrativa de Saramago apresenta justamente uma reação ao sistema e a greve se instala. A esse relato acresce-se a fala da personagem João Mau-Tempo aos seus companheiros de trabalho:

Camaradas, não se deixem enganar, é preciso que haja união entre os trabalhadores, não queremos ser explorados, aquilo que pedimos nem sequer chegava para encher a cova dum dente ao patrão. [...] juntemo-nos todos para exigir o nosso salário, porque já vai sendo tempo de termos voz para dizer o valor do trabalho que fazemos, não podem ser sempre os patrões a resolver o que nos pagam. (SARAMAGO, 1980, p. 77).

Em outro trecho da narrativa, é latente que a exclusão do povo já vinha de longa data e que tanto o regime monárquico quanto o republicano colaboraram para esse processo: “A jorna é como os outros, como os outros pagarem é que a casa paga. Isto é conversa antiquíssima, já no tempo dos senhores reis assim se dizia, e a república não mudou nada, não são coisas que se mudem por tirar um rei e pôr um presidente [...]” (SARAMAGO, 1980, p. 106).

19 “Todas as manifestações sicilianas são oníricas até as mais violentas [...] nosso ar meditativo é o do vazio [...]. Disso deriva a prepotência de certas pessoas entre nós, dos que estão semiacordados; daí o famoso atraso de um século das manifestações artísticas e intelectuais sicilianas; as novidades só nos atraem quando sentimos que estão mortas, incapazes de dar lugar a correntes vitais; [...]”

Contudo, parece haver uma via de escape através da luta e da busca por direitos e condições dignas. Era preciso abandonar mitos abstratos para adentrar no plano concreto, objetivo, como propõe o narrador no seguinte excerto:

[...] mas a nós, cães e formigas do latifúndio, ninguém nos veio perguntar se aquelas eram as nossas navegações e estes os nossos assaltos, decerto temos em gosto quanto fazeis, mesmo não vos conhecendo, mas lá por cães e formigas sermos, que diremos amanhã quando ladrarmos em conjunto e tão mal nos ouvirdes como nos ouviram neste latifúndio e os que quereis cercar, afundar e derrubar. É tempo de ladrar juntos e morder certos, [...] (SARAMAGO, 1980, p. 178).

Já no romance de Lampedusa, se de um lado há uma tentativa de lançar luz sobre o contexto social e as razões de sua imutabilidade para que os sujeitos consigam ultrapassar esse cenário, logo vemos que não há solução para qualquer mudança, pois a “mensagem” final percebida na conclusão de *Il Gattopardo* é a da continuidade.

Destarte, fica claro que as duas estratégias narrativas adotadas, ao ficcionalizar a tomada de posição e o desejo de ter voz e vez por parte dos trabalhadores, é um modo de colocá-los em primeiro plano, sendo essa uma diferença clara entre os dois textos, pois em *Levantado do chão* os camponeses tentam se fazer ouvir e passam por um processo evolutivo que culminará na liberdade que se segue à Revolução dos Cravos, o que não acontece em *Il Gattopardo*.

Percebe-se que ambas as narrativas têm como fulcro central as relações entre a literatura e a realidade, expondo as querelas de classes nos contextos históricos, mas que poderiam perdurar até os dias de hoje.

Distanciamento ou aproximação com a temporalidade da escrita, o fato é que o intertexto que sobrepõe as narrativas *Il Gattopardo* e *Levantado do chão* é a restrição ou limitação de vozes dissonantes, tanto no que se refere à Unificação Italiana quanto ao Estado Novo português.

Cumprimo-nos, ainda, assinalar que as narrativas se afastam pela possibilidade ou não de transformação. Em *Levantado do chão*, a trajetória da família Mau-Tempo fornece um alento para o percurso dos trabalhadores, tal como observamos no excerto abaixo:

E então num sítio qualquer do latifúndio, a história lembrar-se-á de dizer qual, os trabalhadores ocuparam uma terra. Para terem trabalho, nada mais, cubra-se de lepra a minha mão direita se não é verdade. E depois numa outra herdade os trabalhadores entraram e disseram, Vimos trabalhar. E isto que aconteceu aqui, aconteceu além, é como na Primavera, abre-se um malmequer do campo, e se não vai logo Maria Adelaide colhê-lo, milhares de seus iguais nascem em um dia só, onde estará o primeiro, todos brancos e voltados ao sol, é assim como o noivado desta terra. Porém, estas brancuras não são, é gente escura, formigueiro que se espalha pelo latifúndio, a terra está cheia de açúcar, nunca se viu tanta formiga de cabeça levantada (SARAMAGO, 1980, p. 198).

A cena de uma Primavera, com Maria Adelaide a colher flores e lavradores “nascendo” pelo campo, produz uma mensagem bastante positiva. Complementa esse quadro a metáfora da terra “cheia de açúcar”, com um formigueiro formado por formigas de cabeças levantadas. Fica patente a intenção do narrador em transmitir ao seu leitor a ideia não somente de abundância do fruto do trabalho, mas, da existência de trabalhadores conscientes e ativos acerca de seus deveres e, sobretudo, de seus direitos. Juntos, passam de uma formiga que pode pouco a um formigueiro, cuja força e resistência são abundantes.

De maneira oposta a *Levanto do chão*, o narrador lampedusiano é bastante pessimista com relação ao futuro. Embora a morte do protagonista Fabrizio di Salina simbolize a “morte” da velha aristocracia e, portanto, uma possível abertura para os novos tempos que já se delineavam, não se observa qualquer perspectiva próspera na última parte da narrativa:

[...] e tutto restava come prima, com in più il costo delle polvere, il deterioramento del materiale e il ridicolo dello sforzo inutile. Come per tutti coloro che, in quei tempi, volevano riformare checchessia nel carattere siciliano si era presto formata su di lui la reputazione che fosse un fesso (il che nelle circostanze ambientali era esatto) e doveva accontentarsi di compiere passive opere di misericordia che del resto non facevano se non diminuire ancora la sua popolarità se esse esigevano dai beneficiati la benché minima fatica come, per esempio, quella di recarsi al Palazzo Arcivescovile per ricevere gli aiuti (LAMPEDUSA, 2016, p. 265).²⁰

O painel traçado pela voz que narra é bastante desolador ao mostrar os sujeitos sicilianos mergulhados em um “mar” de inércia, além de serem pouco habituados a mudanças. Por conseguinte, os substantivos “imobilidade” e “passividade” fornecem ao leitor a nota do tom em que esse texto parece ter sido construído.

Chega-se, pois, à conclusão que, se de um lado há seres “levantados” após um longo caminho percorrido no cenário português novecentista, do outro, o que se tem é tão somente o reverso, embora valha ser dito que, ao representar o contexto siciliano desse modo, a narrativa de Lampedusa se constitui como uma crítica ferina à inércia e, concomitantemente, põe o leitor a refletir sobre a necessidade de ação concreta perante as adversidades, deixando entrevisto o quanto o complexo processo de unificação da Península Itálica, no contexto oitocentista, poderia ter sido diferente.

Referências

BRANCATO, Francesco. **Vico nel Risorgimento**. Palermo: Flaccovio, 1969.

20 “[...] e tudo continuava como antes, mas com o custo da pólvora, a deterioração do material e o ridículo do esforço inútil. Como ocorria com todos os que, naqueles tempos, queriam melhorar alguma coisa, não importa o quê, no caráter siciliano, logo se formou a seu respeito a opinião de que era um palerma (o que, nas condições ambientais, era exato) e precisava se contentar em realizar obras de caridade passivas que, além de tudo, diminuía ainda mais sua popularidade caso elas demandassem dos beneficiados o mais mínimo esforço, como por exemplo, ir ao Palácio Arquiepiscopal para receber auxílios.

COSTA LIMA, Luiz. **A aguarrás do tempo: ensaios sobre a narrativa**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1989.

GOOCH, John. **A unificação da Itália**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1991.

LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di Lampedusa. **Il Gattopardo**. Milano: Feltrinelli Editore, 2016.

_____. **O Leopardo**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2015.

MELO, Daniel. **Salazarismo e cultura popular**. Lisboa: ICS. Imprensa de ciências Sociais, 2013.

PIRANDELLO, Luigi. **I vecchi e i giovani**. Roma: Editori Riuniti, 1990.

SARAMAGO, José de. **Levantado do chão**. Alfragide: Editorial Caminho SA, 1980.

VICENTINI, Marzia Terenzi. **Neorealismo Italiano**. Curitiba: Segesta Editora, 2010.

ZITARA, Nicola. **L'unità d'Italia: nascita di una colonia**. Milano: Cooperativa Edizioni Jaca Book, 1976.

A MORTE DO POETA: UMA LEITURA COMPARADA DE HERMANN BROCH E JOSÉ SARAMAGO

THE POET DIES: A COMPARATIVE READING OF HERMANN BROCH AND JOSÉ SARAMAGO

Sylvia Tamie Anan^{1}*

RESUMO

Escritos em contextos históricos e em tradições literárias diferentes, os romances *A Morte de Virgílio* (*Der Tod des Vergil*, 1945), do escritor austríaco Hermann Broch, e *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), do romancista português José Saramago, relatam, respectivamente, as horas e os dias finais de poetas que retornam à terra natal para morrer. Além do tema universal da morte, e das reflexões que a sua iminência suscita, ambas as obras apresentam em comum a questão do papel da literatura em situações políticas extremas na imagem do poeta que se vê moribundo diante da ascensão do fascismo.

Palavras-chave: Literatura Comparada, Hermann Broch, José Saramago, fascismo

ABSTRACT

The two novels *The Death of Virgil* (*Der Tod des Vergil*, 1945), by the Austrian writer Hermann Broch, and *The Year of the Death of Ricardo Reis* (*O Ano da Morte de Ricardo Reis*, 1984), by the Portuguese novelist José Saramago, come from different historical contexts and literary traditions and narrate, respectively, the final hours and days of poets that come back to their homelands to die. Beyond the universal theme of death, and the reflections raised by its imminence, both works present the problem of the literature's role in extreme political contexts in the image of the poet who finds himself dying while faced with the rise of fascism.

Keywords: Comparative Literature, Hermann Broch, José Saramago, fascism

¹ * SILVIA TAMIE ANAN é doutoranda no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada na FFLCH da Universidade de São Paulo (USP).



Para Friedrich Schiller, “a arte é filha da liberdade” (SCHILLER, 1989, p. 23). Segundo o dramaturgo e pensador alemão, o oposto da liberdade é a privação – toda privação material, não apenas aquela do direito de ir e vir. Na segunda carta de sua obra *A Educação Estética do Homem*, o autor questiona a necessidade de se especular sobre os problemas da estética, enquanto existe a urgência de se debater “a maior de todas as obras de arte, a construção de uma verdadeira liberdade política” (idem, p. 23), ante as dificuldades impostas pela privação material e as exigências do que o mundo burguês chama de “utilidade”. No entanto, mesmo correndo o risco de parecer distante ou indiferente às questões prementes no debate público, e mesmo consciente de que não deixa de ser parte interessada nesse debate, Schiller defende que “para resolver na experiência o problema político é necessário caminhar através do estético, pois é *pela beleza que se vai à liberdade*” (p. 24, grifo meu).

O conceito de liberdade como algo que gera arte e ao mesmo tempo é gerado por ela sofre várias oscilações ao longo do século XIX, e mais de um século separa a morte de Schiller da ascensão do nazi-fascismo no contexto europeu. Nesse contexto, em que ministros da Propaganda como Joseph Goebbels, na Alemanha, e António Ferro, em Portugal, souberam instrumentalizar de forma praticamente inédita a expressão artística em nome de um regime de supressão da liberdade, a tensão entre estética e privação adquire outros contornos, dentro dos quais não apenas a necessidade do estético é questionada, mas ainda a sua própria possibilidade de prosseguir e de incorporar, na forma artística, os horrores então perpetrados, ou mesmo de silenciar diante deles.

Encontramos parte desse debate em dois romances que, mesmo separados entre si por quatro décadas, abordam igualmente as questões que tocam a posição do poeta diante do regime fascista. Se, de um lado, Hermann Broch escreveu *A Morte de Virgílio* enquanto resistia ao fascismo, questionando-se sobre a permanência da cultura ocidental depois dele, de outro, José Saramago retornou ao período do Estado Novo português para imaginar *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Apesar da diferença no posicionamento temporal diante do fascismo, as duas narrativas guardam semelhanças que, por ora, gostaria de assinalar.

1. “Aqui o mar acaba e a terra principia”

Eis aqui, quase cume da cabeça
De Europa toda, o Reino Lusitano,
Onde a terra se acaba e o mar começa,
E onde Febo repousa no Oceano.

(*Os Lusíadas*, estância 20, Canto III)

No seu quinto romance publicado, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, José Saramago (1922-2012) baseia-se num fato curioso: enquanto a biografia de vários dos heterônimos de Fernando Pessoa (1888-1935) já os dava como falecidos na época da morte do próprio Pessoa, Ricardo Reis e Álvaro de Campos ainda estariam vivos, e o primeiro, morando no Brasil desde o início da década de 1920. Assim, Saramago, a exemplo do seu romance anterior, *Memorial do*

Convento (1982), bem como de obras posteriores, como *História do Cerco de Lisboa* (1989), vai além da ficção histórica ao encaixar seus enredos nas frestas abertas da História de modo a ressignificá-la para “re-escrever uma história que já está escrita, e que como tal se vive ou é vivida enquanto verdade de uma época ou de um mundo, ou da humanidade quando ela é a sua ficção não inocente”. (LOURENÇO, 1994, p.186)

Para tanto, o romancista imagina o retorno de Ricardo Reis à sua terra natal no final de dezembro de 1935, após um telegrama de Álvaro de Campos noticiando a morte de Pessoa. Sem rumo ou objetivo definido, instala-se no Hotel Bragança, na rua do Alecrim, e vaga por Lisboa, às vezes acompanhado, às vezes visitado pelo espectro de seu criador, que afirma ter apenas alguns meses restantes antes de ter que retirar-se, definitivamente, ao mundo dos mortos; findo este prazo, Reis decide acompanhá-lo. Nesse ínterim, acompanhamos o cotidiano errático do médico-poeta, preenchido sobretudo pela leitura dos jornais, que trazem as notícias do governo de Antônio Salazar, a anexação da Áustria, a invasão da Etiópia pela Itália, a invasão de Hitler na Renânia e a deflagração da Guerra Civil Espanhola, eventos que culminarão, como o leitor sabe, no início da II Guerra. Ao protagonista, no entanto, resta apenas o sentimento de circular por um mundo que ele, com sua educação jesuítica e postura epicurista, não é mais capaz de apreender, seja nos diálogos com o notário Sampaio, pai de Marcenda, seja nas conversas com Lídia, a criada de hotel cujo irmão é marinheiro e militante comunista.

Aqui o mar acaba e a terra principia. Chove sobre a cidade pálida, as águas do rio correm *turvas de barro*, há cheia nas lezírias. Um barco escuro sobe o fluxo soturno (...). (SARAMAGO, 1988, p.7, grifo meu)

O signo que rege a narrativa é o da água, que, ocasionalmente junto com o da terra, causa turvação. No quase alexandrino da cena de abertura, a sequência de vogais fechadas, em metade da frase acompanhadas de oclusivas, em metade de sibilantes, dá o tom: “*Um barco escuro sobe o fluxo soturno*”, reforçado pelo ritmo iâmbico que se estende em um peônio ao final (“um BAR/co-esCU/ro SO/be-o FLU/xo soTURno”). Nada se vê claramente, nada se sabe claramente: após ouvir do passageiro que se ausentara por 16 anos de Portugal, o taxista comenta que Reis “encontrará tudo mudado”, mas não especifica como ou o quê. Com raras exceções, e por mais de um motivo, as conversas serão dominadas por meias-palavras, frases incompletas ou ditas com receio. Tudo é cinzento: o ar, a cidade, as roupas das pessoas, as próprias pessoas; até os jornais que ele se disporá a ler são “de cor cinza, baços” (idem, p. 24). Nas primeiras páginas do romance, chove o tempo todo, e Reis move-se em silêncio por ruas onde mal nota a presença de outras pessoas e mal é notado por elas, almoça e janta em salões ocupados somente por ele e por funcionários, e a meta de suas caminhadas é, aparentemente, apenas o retorno ao solitário quarto de hotel. Em suma, em uma existência fantasmagórica, Reis caminha como um personagem do romance *Flatland*, de Erwin Abbott: através da névoa, sem vislumbrar o que encontrará dali a alguns passos. A certa altura, Reis dá-se conta de que a figura de Fernando Pessoa, que o acompanha, não traz os óculos – uma alusão às lendárias últimas

palavras do poeta, mas também mais um elemento do tema da turvação, da visão pouco nítida que, mais adiante no romance, prenunciará sua morte:

(...) o pó cai sobre os móveis e os objetos maciamente, aos poucos as coisas perdem o seu contorno como se estivessem cansadas de existir, será também o efeito de uns *olhos que se cansaram de ver*. (idem, p. 412, grifo meu)

E esse livro para que é, Apesar do tempo que tive, não cheguei a acabar de lê-lo, Não irá ter tempo, Terei o tempo todo, Engana-se, leitura é a primeira virtude que se perde, lembra-se. Ricardo Reis abriu o livro, viu uns sinais incompreensíveis, uns riscos pretos, uma página suja, Já me custa ler, disse (...). (idem, p. 427)

Turvação é o oposto da clareza: em águas turvas, em ares cinzentos não se tem a visão do entorno, não se preveem os riscos. O apagamento dos contornos do mundo em torno do indivíduo prenuncia a morte, como na mudança de luz ao anoitecer, mas aqui também simboliza a falta de consciência dos perigos representados por um governo que, sempre se insinuando entre as inúmeras manchetes lidas de forma distraída e distanciada por Reis – lidas sem os devidos óculos, por assim dizer –, está onipresente por todas as suas andanças aparentemente sem objetivo, até que a turvação, borrando as linhas entre a verdade e a mentira, chegue aos próprios jornais – é possível que jornais mintam?, discute Reis com Lídia (“Eu não posso ir a Espanha ver o que se passa, tenho de acreditar que é verdade o que eles me dizem, um jornal não pode mentir, seria o maior pecado do mundo”. Idem, p. 400), quando esta o confronta sobre a notícia de que militantes comunistas teriam arrancado os olhos de um sacerdote católico – desse modo, denunciando, simbolicamente, a transformação da turvação voluntária do olhar em cegueira definitiva.

A água, o mesmo “mar salgado” que os próprios portugueses veem como parte constituinte de seu caráter nacional, ao se desdobrar, no romance, como símbolo de turvação, transforma-se no mesmo elemento que torna Reis – e por extensão, os portugueses – incapazes de realmente ver o que se passa à sua volta. Reis é rodeado de personagens como o pai de Marcenda, a própria Marcenda, Lídia, o policial que o interroga e que dão pistas de um contexto mais amplo. No entanto, a presença deles funciona mais como sinalizações para o leitor do que como forças que conduzam Reis a questionar sua postura de poeta epicurista, afastado das paixões do mundo, diante do horror que se aproxima. Como coloca Kawamura, a inação de Reis, que gradativamente abandona os afazeres mais simples do cotidiano, representa, bem como a mão esquerda inerte de Marcenda, a própria inação da sociedade portuguesa, incapaz de reagir diante do governo de Salazar (KAWAMURA, 2009, p.55). Nesse contexto, é significativo que Reis não revele nem à musa, nem à amante² sua condição de poeta: a profissão de médico, além

² Seria interessante apontar que Marcenda, a quem chamamos de musa, não fazia parte do rol de musas do heterônimo Ricardo Reis. Naquele contexto Marcenda era tão somente um adjetivo roubado por Saramago para nomear uma de suas personagens femininas, com o dado suplementar de ser um nome gerúndio que a aproxima de Blimunda, por exemplo. Por outro lado, aquela a quem chamamos de amante, e que nem amante era verdadeiramente, tinha o nome incluído entre as três musas do heterônimo pessoano.

de mais bem aceita socialmente, não pressupõe um posicionamento explícito em relação ao contexto político, seja de engajamento, seja de retraimento.

2. „Größer als die Erde ist das Licht”

No mais, Musa, no mais, que a Lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida
(*Os Lusíadas*, estância 145, Canto X)

Considerada a obra-prima de Hermann Broch (1886-1951), *A Morte de Virgílio* foi concebida ainda no cárcere, quando o autor foi preso pela Gestapo em 1938, e escrito no exílio nos EUA, tendo sido publicado ao mesmo tempo em inglês e em alemão, em 1945. O romance foi pensado como uma homenagem à cultura ocidental ameaçada pelo nazismo, ao mesmo tempo em que traça paralelos entre a ruptura cultural do início do Império Romano e aquela então vivida pelo autor. Desse modo, narra, em estilo joyceano, as últimas dezoito horas de vida do poeta Públio Virgílio Marão, baseando-se num fato histórico: na noite de 20 de setembro do ano 19 antes de Cristo, Virgílio viajou num navio da frota imperial de Augusto, trazido da região do Épiro, desembarcando no porto de Brundísio, e falecendo no dia seguinte. A narrativa divide-se em quatro partes: I – Água: a chegada, II – Fogo: a descida, III – Terra: a expectativa, e IV – Éter: o retorno, de modo que o simbolismo relacionado a cada um dos quatro elementos domina cada uma das partes.³ Na primeira delas, “Água: a chegada”, relata assim os momentos do poeta no navio, antes do desembarque:

Maior que a terra é a luz, maior que o homem é a terra, e jamais poderá o homem durar, enquanto não aspirar o ar da querência regressando à terra, retornando terrenamente à luz, recebendo na terra terrenamente a luz, sendo recebido pela luz unicamente graças à terra, que se faz luz. (BROCH, 1982, p. 29)

Ao contrário de Reis, que chega em Lisboa quase clandestinamente, entre brumas, Virgílio – ainda que sua embarcação atraque no porto quando já é noite – é levado com toda a pompa e circunstância que permite o seu estado de saúde, carregado numa liteira toda adornada como uma “preciosa mercadoria” (idem, p. 38), e colocado, portanto, como uma das riquezas de ostentação pessoal do Imperador. Mas, de forma semelhante à de Reis, a razão concreta da viagem – lá, o telegrama de Campos, aqui, o convite insistente de Augusto – é admitida

³ Para efeito de síntese, a presente análise se aterá à primeira parte, por representar o elemento em que mais nos detivemos na obra de Saramago.

mais como um pretexto diante de um motivo maior, impalpável, ainda que esse motivo esteja insinuado desde as primeiras páginas do livro de Broch: ao poeta é dado um último vislumbre do povo que glorificara em sua obra sem, no entanto, retratá-lo justamente. A presença do baixo corporal, que marcará o estado de saúde do protagonista, tem um de seus primeiros pontos de destaque no retrato da gluttonia da elite romana em um dos navios da frota (idem, p. 26-27), revelando um povo que, das camadas mais baixas às mais altas, se importa somente com a satisfação dos apetites mais básicos. Como Reis, Virgílio sempre repelira o teatro do mundo, e ainda assim não é possível resistir a ele, sugerindo a ambos que há uma estreita relação entre a *aurea mediocritas* e a possibilidade de produzir arte e as condições do mundo exterior.

Enquanto, para Ricardo Reis, a morte é uma escolha, a única saída que vislumbra diante dos impasses de Portugal em 1936, para Virgílio a morte é uma sombra que o persegue por toda a viagem: por mais que seus amigos zombem e os médicos neguem, ele tem consciência de que está prestes a morrer, e é esta consciência que amplifica a percepção de tudo o que acontece à sua volta. Em sua correspondência com Egon Vietta, Broch “diz que a poesia, essencialmente – e assim também o seu romance –, só se deixa explicar com a imaginação e a representação da morte” (BONOMO, 2013, p. 341). Por isso, o signo da água representa, na primeira parte do romance, a putrefação:

As tábuas do pontilhão oscilavam, rígidas, quando a liteira, no comedido compasso dos carregadores, passava por elas; embaixo, vinha, cadenciado, o chape-chape das águas pretas, estreitadas entre o negro, pesado casco do navio e a negra, pesada amurada do cais, o elemento liso, viscoso, respirando a si mesmo, exalando imundície, detritos, folhas de legumes, melões podres, tudo quanto boiava lá embaixo, lânguidas ondas do hálito grave, adocicado da morte, ondas de uma vida em decomposição, da única que pode subsistir entre as pedras, viva apenas na esperança do renascimento oriundo da podridão. (BROCH, 1982, p. 41)

Neste momento do texto, como é possível perceber, Virgílio é carregado para fora do navio, e as imagens que dominaram seu monólogo interior até então, enquanto finalmente refletia sobre o caráter do povo que tanto se empenhara em glorificar na sua obra, tornam-se subitamente reais. A escuridão do céu – já é noite – e da água tornam ainda mais lúgubre o espetáculo da decomposição, e o “hálito adocicado da morte” passa por tudo, sem discriminação: os elementos, as mercadorias que se apinham no porto e, por fim, o próprio poeta. Como já dissemos, o baixo corporal domina, principalmente, as primeiras páginas do romance, em que o poeta, ainda preso à sua cabine no navio, é “vítima de enjoos”, e “pensava nos corpos de escravos silenciosos, acorrentados nos fundos fedorentos, sufocantes, do casco atroador” (BROCH, 1982, p. 10). Uma vez desembarcado, o poeta é tomado de assalto pela profusão de odores do cais do porto, tanto pelo odor das mercadorias frescas quanto pelas putrefatas, tanto pelo cheiro dos navios recém-envernizados quanto pelos pedaços de embarcações que, já velhas e cobertas de cracas, aguardam a incineração: “Ó círculo da criação!” (idem, p. 48). Ou seja,

pelo menos nesta primeira parte, associada à água, a morte é um fato igualmente inexorável e orgânico, profundamente ligado à matéria, e parte integrante da vida no que ela tem de menos nobre e louvável. Como coloca Cantinho:

Na verdade, nesta obra, ele quis criar a experiência da morte – permitindo ao leitor partilhá-la – enquanto extensão da vida, sobretudo, e não como caos ou aniquilação da vida. É de redenção e de salvação da morte, pela *aceitação dos contrários* que a própria vida implica, que Broch nos fala e sobre a qual escreve, a cada momento. (CANTINHO, 2003, p. 487, grifo meu.)

Tortura o poeta assistir à degradação do próprio corpo, tortura-o a proximidade da morte; mas também o atormenta o fato de constatar, no seu ocaso, que despendera sua vida em uma obra dedicada a um povo no qual, finalmente, não via nada além de edacidade e abjeção.

Considerações finais

Constatar se José Saramago teve contato com a obra de Hermann Broch é uma possível tarefa de uma pesquisa mais aprofundada. Nos limites do presente trabalho, no entanto, basta segurar as duas obras próximas uma da outra para que, como as joias dos contos de fada, possam iluminar uma à outra, revelando, em ambas, matizes que não se viam quando distantes. Dessa forma, um mero exercício de aproximação em torno das imagens aquáticas nos trechos iniciais d'*A morte de Virgílio* e *O Ano da Morte de Ricardo Reis* já abrem algumas possibilidades de análise do que diz cada um dos autores em relação à situação do poeta diante do tempo em que lhe é dado viver.

Além da simbologia do mar e do navio, e do tema da morte que se apresenta logo no título das duas obras, encontramos alguns outros pontos possíveis de contato. Tanto Reis quanto Virgílio são servidos por criados – Lídia e Lisânias, respectivamente – , a quem dedicam seus últimos pensamentos e que exercem o duplo papel de servir e de objeto amoroso, aquela de forma mais explícita, e este de forma mais tácita, mas que igualmente colocam em questão a separação entre objetos amorosos ideais e mundanos, uma vez que o amor idealizado continua representado em Plócia e em Marcenda.

De outro lado, há também o embate verbal com Otaviano e com o oficial de polícia, que obrigam os poetas, aqueles que veem a si mesmos como pertencentes a um lugar à parte neste mundo, a se posicionarem. Trata-se de uma posição difícil, pois traz no seu bojo a questão sobre se e como o posicionamento político deve se manifestar na obra, mesmo porque o próprio trabalho do poeta é afastado do mundo das demais pessoas. Nesse sentido, Reis lê, por indicação do doutor Sampaio, o romance *Conspiração*, francamente alinhado com o ideário salazarista; por outro lado, Virgílio sofre pressão de Augusto para que a *Eneida* seja o corolário de suas realizações como estadista. Guardando-se as devidas diferenças – enquanto

Broch escreve sobre o passado, enquanto vive sob o regime fascista, Saramago escreve sobre o passado fascista de seu país –, tanto no retrato da “*pax romana*”, quanto no do “pacifismo do povo português”, encontramos um debate sobre os limites da participação do povo no Estado, já que tanto Augusto quanto Salazar se apresentam como aqueles que decidem, pelo povo, melhor do que este poderia fazê-lo por si mesmo, num processo de infantilização que fica como pressuposto em Saramago e ainda mais explícito em Bloch: “Inseguro como uma criança é o povo, medroso e prestes a fugir, inacessível a qualquer conselho, incapaz de qualquer reflexão”. (BROCH, 1982, p. 381)

O tema que perpassa as duas obras é, afinal, a solidão do poeta, a “mais selvagem solidão do formigueiro humano” (BROCH, idem, p. 7), estando ele ou não diante da morte, e das aporias da criação quando ela chega e se mistura às outras coisas do mundo, como quando a mala que contém os originais da *Eneida* é carregada como uma mercadoria entre tantas outras. Dada a distância temporal entre os dois poetas e os dois romancistas, é possível repensar como as suas questões atravessam as barreiras do tempo e demandam, com maior frequência do que o desejável, que as encaremos.

Referências

BONOMO, Daniel Reizinger. Acercar-se da morte: a correspondência entre Hermann Broch e Egon Vietta. *Pandaemonium Gaermanicum*. São Paulo, v. 16, n. 22, p. 339-343, dezembro de 2013.

----- . Recepção lusófona de Hermann Broch – período 1959 – 2015. *Pandaemonium Gaermanicum*. São Paulo, v. 19, n. 28, p. 1-19, set-out. 2016.

BROCH, Hermann. *A morte de Virgílio*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

----- . *Der Tod des Vergil*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1982.

CANTINHO, Maria João. Hermann Broch: poeta relutante, in: *Revista da História das Ideias*. Coimbra, volume 24, 2003, pp. 475-490.

GOMES, Murilo de Assis Macedo. *A unidade na obra de José Saramago: labirinto e unidade discursiva*. São Paulo, DLCV-FFLCH-USP, 2016.

KAWAMURA, Regina Cláudia. *O Ano da morte de Ricardo Reis: o leitor no jogo da ficção*. São Paulo, DLCV-FFLCH-USP, 2009.

LOURENÇO, Eduardo. *O Canto do signo – Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa, Editorial Presença, 1994.

PREVEDELLO, Tatiana. Mimese e realidade em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Santa Maria/RS, UFSM, 2006.

SARAMAGO, José. *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. 2. edição. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

SCHILLER, Friedrich. *A Educação Estética do Homem – em uma série de cartas*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1989.

TEIXEIRA, Maria Antônia Gaspar. As três primeiras versões de *Der Tod des Vergil* de Hermann Broch, in: *Línguas e Literaturas – Revista da Faculdade de Letras*. Porto, v. 9, p. 335-348, 1992.

ENSAIO SOBRE O (ANTI)“NATAL” DE JOSÉ SARAMAGO

ESSAY ABOUT THE (ANTI)“NATAL” BY JOSÉ SARAMAGO

Marcelo Pacheco Soares^{1}*

RESUMO

Discute-se a relação pessoal do escritor José Saramago com a festa cristã do Natal. Demonstra-se que a literatura dos 1900 aborda a ocasião muitas vezes subvertendo sua tradicional mensagem positiva, cunhada sobretudo no século anterior. Verifica-se que as aparições da data na produção saramaguiana seguem esse viés que lhe é contemporâneo e, por fim, alcança-se um texto intitulado “Natal”, conto de enredo que a princípio escapa ao tema anunciado em seu título, produzido por um ainda jovem Saramago (certamente no fim da década de 1940) e cuja leitura é o objetivo final deste ensaio.

Palavras-chave: José Saramago; Natal; conto; Realismo.

ABSTRACT

The personal relationship of the writer José Saramago with the Christmas is discussed. It is demonstrated that 1900s literature deals with the occasion, often subverting its positive message, established mainly in the previous century. It appears that the appearances of the date in the Saramaguian production follow this bias and finally we reached a text entitled “Natal”, short story that at first escapes the theme announced in its title, produced by a still young Saramago (certainly in the late 1940s), whose reading comprehension is the final objective of this essay.

Keywords: José Saramago; Christmas; short story; Realism.

¹ * Doutor (2012) e Mestre (2007) em Literatura Portuguesa pela UFRJ, com Pós-Doutorado em Estudos Literários pela UFF (2015-2016); é Professor efetivo do Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ) desde 2008. Conduz pesquisa sobretudo acerca de Literatura Fantástica e de contos portugueses dos séculos XX e XXI, com destaque para autores como José Saramago e Jorge de Sena. Sobre Saramago, publicou artigos especialmente a respeito das obras *Objecto quase* e *O Evangelho segundo Jesus Cristo*.



Advento

No documentário de longametragem *José e Pilar*, dirigido por Miguel Gonçalves Mendes e lançado em 2010 (muito próximo, portanto, ao falecimento de José Saramago), em que se acompanha a rotina de poucos anos antes do escritor e Pilar del Río – sua incansável e dedicada companheira até àqueles tempos de fim de vida – destacamos um episódio pertinente à discussão que iremos aqui introduzir. Pela altura aproximada do minuto 40 ou 41 da película, registra-se o momento em que, no México (lugar com que sempre manteve ligações muito estreitas), em entrevista para uma emissora de televisão do país, é solicitado ao autor que grave uma mensagem de festas de fim de ano aos telespectadores. Talvez desconcertado (no limite do desconcerto que seria possível provocar em Saramago), ele invoca Pilar, perguntando o que dizer. Fora do enquadramento, ouvimos sua feminina voz sugerir, com certo pragmatismo que afinal a situação exigia, *banalidades da ocasião* ou *falas de circunstância* ou *lugares-comuns da época natalícia* (como veremos, em texto a ser citado logo à frente, o próprio Saramago definir mensagens dessa natureza), isto é, alguma sentença corrente como, por exemplo, *todos os dias deveriam ser Natal* – ao que o escritor retruca, com um mau humor provocativo que se traduz em talvez inadvertida graça e uma retribuição com folgas do desconforto a que estivera submetido: “Mas tenho ódio ao Natal. Como posso dizer isso?”

Não se trata, é claro, de encarar o premiado autor como uma espécie de Grinch² e essa sua assertiva deve ser compreendida de modo contextual, a partir da fundamentação ideológica que a rege. Uma crônica publicada em jornal por volta de 1970 pode trazer alguma elucidação. Em “Natalmente crônica”, recolhida depois no volume *A bagagem do viajante*, o autor garante não desejar que *se agravem as amarguras do leitor* – o qual *também teria vida dura e difícil* – pedindo por isso até retóricas escusas, o que o afasta da personagem de Seuss que deseja destruir o Natal de todos. Reconhecendo assim que a *acidez* de suas palavras confessadamente desprovidas de *bons humores* corroeria o clima festivo geral (*não creio que escapasse uma flor a tanta segura*, diz), Saramago vincula sua má disposição com uma das datas mais caras ao cristianismo à sua condição de *incrêu empedernido* – ao seu ateísmo declarado, portanto. O dado, contudo, embora factual, não se basta e serve apenas como alegação inicial: no curto espaço a que dedica sua contraposição ao Natal, ele destaca ainda a força manipulativa das instituições eclesiais (tratar-se-ia apenas de *uma das trezentas mil datas assinaladas de que se servem inteligentemente as religiões para aferventar crenças que no passar do tempo se tornariam letra morta e água chilra*) ou, de modo mais sutil, condena as diferenças entre classes sociais num capitalismo que também se regozija muito desse período sem alcançar na realidade a todos (*na enfiada de abraços há sempre os que apertam e os que são apertados; a confiança é, em muitos casos, a armadilha que a nós próprios armamos, e para ela é que os outros nos empurram, sorrindo*), críticas que terão origem nas suas convicções em valores comunistas. Citemos os parágrafos iniciais da crônica:

2 Referimo-nos à personagem que odeia o Natal criada pelo americano Theodor Seuss Geisel em 1957.

Vai o ano correndo manso entre noites e dias, entre nuvens e sol, e quando mal nos precatamos, chegámos ao fim, e é natal. Para incréus empedernidos como eu sou, o caso não tem assim tanta importância: é mais uma das trezentas mil datas assinaladas de que se servem inteligentemente as religiões para aferventar crenças que no passar do tempo se tornariam letra morta e água chilra. Mas o natal (tal como as primeiras andorinhas, o carnaval, o começo das aulas, e outras efemérides do estilo) está sempre à coca da atenção ou da penúria do cronista, para que se repitam, pela bilionésima vez na história da imprensa, as banalidades da ocasião: a paz na terra, os homens de boa vontade, a família, o bolo-rei, a mensagem evangélica, o ramo de azevinho, o Menino Jesus nas palhinhas, etc., etc. E o cronista, que no fundo é um pobre diabo a quem às vezes falta o assunto, não resiste à conspiração sentimental da quadra, e bota a fala de circunstância.

Acontece porém que tenho fortes razões para não estar de bons humores, o que me permite esquivar-me desta vez, se alguma outra caí em tão ingénua fraqueza, ao jogo cúmplice do amplexo universal. De mais sei eu que na enfiada de abraços há sempre os que apertam e os que são apertados. De mais sei eu que a confiança é, em muitos casos, a armadilha que a nós próprios armamos, e para ela é que os outros nos empurram, sorrindo. Por isso, esta crónica de natal não vai passar do fala-falando que é a minha única voz possível quando haveria lugar para gritos. Mas o leitor também lá tem a sua vida, quem sabe se dura e difícil, e não há-de aceitar que eu lhe agrave as amarguras. Desculpe o desabafo.

Se a mim mesmo proíbo falar dos lugares-comuns da época natalícia, se igualmente me proíbo trazer para o terreiro a gaiola das fúrias pessoais, e mais ainda abrir-lhes a porta – que resta para a crónica? Um mundo de coisas, se eu estivesse em disposição de escolher uma, encontrar-lhe o jeito, surpreendê-la a olhar para outro lado e caçar-lhe o perfil secreto – que é, afinal, em que se resume a arte de escrever. Mas hoje, não. Tudo quanto dissesse teria um ressaibo ácido, não creio que escapasse uma flor a tanta secura. (SARAMAGO, 1986, p. 119-20)

Com esse seu olhar, Saramago, na verdade, não é exceção ao produzir artisticamente na contramão da *conspiração sentimental* exigida pela santa época. Dado que uma das recorrentes funções da Literatura (como, aliás, da Arte em geral) é a de encarar a realidade sob prisma diferente do usual (inclusive o antes imposto por outras literaturas e artes) – e há às ordens, pois, *um mundo de coisas*, se houver *disposição de escolher uma, encontrar-lhe o jeito, surpreendê-la a olhar para outro lado e caçar-lhe o perfil secreto* – oferecem-se com frequência textos sobre o Natal que *se esquivam do jogo cúmplice do amplexo universal*, sobretudo a partir do século XX. Nem tudo, afinal, na literatura natalina é Charles Dickens, cujas produções oitocentistas parecem inaugurar uma tradição de narrativas baseadas na transformação positiva dos males sociais e dos valores materialistas dos homens fomentada pelo evento anual, que se traduz em solidariedade das classes médias e ricas em relação aos pobres³ – e nem tudo o é porque essa

3 Quanto a isso, adverte-nos Maria Luísa Leal de Faria: “Tornou-se hábito dizer que o Natal inglês foi inventado por Charles Dickens. É certo que Dickens contribuiu decisivamente para instalar as celebrações do Natal no imaginário colectivo inglês com os contornos que, ainda hoje, existem. Mas importa não esquecer que o Natal já era, havia séculos, tempo de celebração, e que já nas primeiras décadas do século XIX as festas de Natal tinham começado a ser objecto de representação na pintura, e de reflexão na componente da tradição. Várias publicações reúnem os usos, os costumes, as tradições de celebração, e começam a fixar rituais que importa não esquecer numa época de instabilidade e mudança, como era sentido o século XIX, sobretudo nas primeiras décadas.” (FARIA, 2013, p. 92) A autora reconhece, todavia, logo à frente: “O papel de Dickens não pode ser minimizado.” (FARIA, 2013, p. 93) – a partir do que analisa a sua pertinência na consolidação de toda a esfera simbólica que cerca o período desde meados dos 1800.

específica produção dickensiana, com o tempo, ganhará contraposições diversas, em movimento mais comum, conforme dizíamos, no século que lhe é subsequente.

Citar exemplos será sem dúvida um processo aleatório, mas destacaríamos primeiro, para evitar que se diga que deixamos de os apontar, os “anti-natais” – assim os batizou Eugénio Lisboa – de Jorge de Sena. A data revela-se profícua à poética seniana, que produz sobre ela não apenas contos (“O urso, a pantufa, o quadro, e o coronel”⁴, “A noite que fora de Natal” e “Razão de o Pai Natal ter barbas brancas” podem ser encontrados em suas *Antigas e novas andanças do Demónio*) mas especialmente poemas. Ao aproveitar a passagem festiva para desvelar os desvalidos (os famintos, os abandonados por Deus, os que sofrem e morrem na II Guerra ou nas Guerras Coloniais ou são calados pelo Estado Novo português – contextos da maioria dessas composições), o poeta encara com desesperança e melancolia o evento que parece servir de anestésico ao impedir a sociedade de encarar os males do mundo. Daí que, em um dos seus trabalhos mais pungentes, “Natal”, de 1943, descreva os horrores da Guerra e, contrapondo os festejos pelo afamado nascimento de há dois mil anos, traz em seu dístico final o infanticídio em massa causado pelos conflitos bélicos: “Crianças se sumiram no incêndio... / Que rósea aurora as ressuscitará?” (SENA, 1988, p. 140) – pergunta provocadora que ele retomará ao fim do poema “Sobre uma antologia lírica do Natal - 1969”, a que se seguirá a constatação: “(há já vinte anos perguntei – não digam).” (SENA, 1978, p. 111) Ofuscar o nascimento de Jesus com uma legião de crianças mortas não é muito distinto do destaque que Saramago dá ao massacre imposto por Herodes e que, n’*O Evangelho segundo Jesus Cristo*, tomará de culpa José e, por fantástica herança, seu filho (mas sobre esse romance trataremos logo, ainda que aqui breve sejamos).

Haverá antes outros exemplos a serem encontrados na própria literatura portuguesa do século XX. Lembremos, ainda de modo disperso e sem critérios que não a própria memória afetiva, “Noite de Natal”, da coletânea de estreia de Maria Judite de Carvalho *Tanta gente, Mariana* de 1959 (conto, é digno de nota, adaptado para a televisão pela RTP em 1977), em que a inesperada comunhão das afastadas personagens de mãe e filha, motivo que se confundiria com a tradição ao mostrar a restauração de liames parentais muito típicos da época, na verdade advém, ao avesso de uma edificante narrativa familiar, do parricídio cometido pela segunda, que assassina o pai para defender a primeira das agressões do marido embriagado naquela noite, para elas, nada feliz – e o cada vez mais forte vínculo que entre elas se estabelece a partir

4 Esse primeiro título foi escrito sob encomenda da Editorial Estúdios Cor para ser brinde de Natal da editora aos seus leitores, na época aliás em que Saramago era seu Diretor Literário – e data daí o início da correspondência entre os dois autores, quando o futuro Nobel enviou poemas ao seu novo conhecimento com o fim de obter opinião e aconselhamento, troca de missivas pesquisada por Gilda Santos em “Espreitando uma correspondência inédita: Jorge de Sena/José Saramago” (2011). Uma vez negado esse texto primeiro por não se adequar ao propósito comercial, Sena escreveu o título seguinte “A noite que fora de Natal”. Especificamente sobre “O Urso, a Pantufa, o Quadro, e o Coronel”, ver nossa leitura em “O Natal, a alquimia, o tempo, e o espírito. Um (neo)fantástico conto de Jorge de Sena” (SOARES, 2020).

de então estará mantido até a tragédia final. Num fluxo natural advindo da menção à Maria Judite, alcançamos também seu companheiro Urbano Tavares Rodrigues, cujo derradeiro livro de contos publicado em 2008, *A última colina*, abriga vários que trazem o Natal como tema (da história do taxista que matou atropelada uma menina a do devaneio de presos políticos da ditadura fascista que improvisam a ceia de Natal em cela), incluindo aquele em que se narra, nos festejos de Natal, não o nascimento mas a morte de Jesus e não o menino-deus mas “Lenine de Jesus Bexiga dos Santos, (...) seu nome completo e contraditório” (RODRIGUES, 2008, p. s/p), um reformado lisboeta prestes a sucumbir a avançado cancro e em cuja agonia ainda há espaço para os conflitos internos entre o engajamento ateu socialista e o conforto religioso que uma “publicidade hipócrita, mas venturosa” (RODRIGUES, 2008, p. s/p) é capaz de fornecer. Voltando ainda a 1960, deparamo-nos com um literal “Conto de Natal” publicado no jornal *A Rebeca* de 22 de dezembro, que seu autor, José Régio, recolheria dois anos adiante em *Há mais mundos* – no entanto, longe da tradição natalina, a narrativa desenvolve-se ao redor de uma tétrica criatura entre o humano e o animal, tudo indica que inofensiva, mas a qual acaba por espelhar a própria humanidade, ou tudo aquilo que os homens não queriam admitir ser, e por isso mesmo é vitimada pelo ódio de todos eles: sua conclusão novamente substitui o nascimento do Cristo por uma trágica morte.⁵ Mas nada será tão explícito como o também “Conto de Natal” de Fialho de Almeida, publicado ainda em 1893 em *O país das uvas*: a duríssima narrativa lega ao pobre recém-nascido um impiedoso assassinato que talvez só não fosse mais brutal do que a própria vida que teria se não o sofresse. Concluímos assim que não é casual o autoexplicativo título da melancólica crônica que, do seu solitário exílio em New York e da sua *flânerie* perdida por uma cidade que lhe é indiferente e cujos habitantes o narrador especula *invejar* ou *detestar* ou *desprezar* (sentimentos que o afastam dos tradicionais natalinos)⁶, José Rodrigues Miguéis (que também acumula textos sobre essa época do ano) escreve e faz publicar no dia 24 de dezembro de 1966 no *Diário de Lisboa*: “O conto alegre de Natal que não escrevi” – e, como aqui constatamos, muitos também não serão capazes de o escrever. Tudo isso para não mencionarmos (ao menos por enquanto) a expressionista narrativa de 1903 “Natal dos pobres”, em que prostitutas descrevem durante uma paupérrima consoada vários abandonos e mortes de crianças (seja as suas, seja elas próprias) – não é propriamente um conto mas um capítulo do livro *Os pobres*, de Raul Brandão, escritor tão admirado por José Saramago (mas guardemos esse texto para um pouco mais tarde).

Ampliando o escopo para além das fronteiras do país mas nos mantendo na esfera da lusofonia, com o cuidado de não nos alongarmos muito (certamente já o fazemos) e não

5 Segundo Duarte Faria: “O título do conto insinua um maravilhoso de índole lírica e religiosa com uma longa tradição de miraculoso. Há, porém, uma certa heterodoxia em J. Régio relativamente aos estereótipos natalescos, pendendo antes para uma versão personalista segundo a habitual predisposição para o fantástico.” (FARIA, 1977, p. 54)

6 “Nunca me sinto tão mínimo e estranho, tão efêmero e tão fraco, tão pobre e privado de tudo (eu, que com tão pouco me contento) como no seio destas multidões festivas.” (MIGUÉIS, 1966, p. 3) A narrativa será recolhida mais tarde no volume póstumo de 1982 *Os pass(ç)os confusos*.

escaparmos do propósito desse ensaio (esse limite ainda não ultrapassamos), vale referir que o conto "Natal na barca" de Lygia Fagundes Telles tem aspecto semelhantemente lúgubre ao, uma vez mais, substituir o imaginário do recém-nascido Menino Jesus da manjedoura por uma criança doente que aparenta estar morta, enrolada pela manta que a miserável mãe usa para a abrigar, ainda duvidosa morte a espelhar a já consolidada do irmão mais velho que a mulher mencionará – no fim, nem mesmo a sugestão de milagre natalino (que disso não passa: mera sugestão) modifica aquela dura realidade e em nada atenua a dolorosa sina da infeliz personagem com que a narradora conversara. Da mesma autora, também encontramos o não menos triste "Dezembro no bairro", que novamente culmina em uma criança (aqui efetivamente) morta a contrastar com o nascimento ilustre que se comemora por esses dias. Poderíamos enveredar por títulos outros que seguem a desvirtuar a tradição do Natal, como a "Missa do Galo" que Machado de Assis, ainda nos estertores dos 1800, não nos narra, porque a casta cerimônia eclesiástica do título é comutada pela experiência algo religiosa de uma subreptícia experimentação carnal adúltera mais profana que sagrada e tão sutil quanto evidente; ou um mais recente título, "A noite em que prenderam o Pai Natal", de José Eduardo Agualusa, de 1999 (então também finissecular mas dez décadas à frente da de Machado), em que o destino do negro albino que havia alcançado junto aos colonizadores de Angola como guardador de piscina alguma estabilidade, destruída contudo pela independência e atropelada pela Guerra Civil, será, no auge da sua exclusão numa sociedade a que ainda muito custa superar as consequências de tais conflitos, o emprego de Papai Noel – e nem um milagre final, uma vez que irônica paródia do evento miraculoso que cerca a lenda da portuguesa Rainha Santa Isabel, é capaz de, em sua artificialidade explícita, verdadeiramente impor beleza que depusesse a ironia da narrativa.

E interrompamos já esse eterno desfiar de contos porque, dizíamos, não temos a pretensão de construir inventário algum, mas apenas citar obras aleatórias e demonstrar que Saramago não está só em sua empreitada *anti-natalícia* (derivando a feliz expressão de Eugénio Lisboa). Importa destacar que as mencionadas peças – que superam as *banalidades da ocasião*, as *falas de circunstância*, os *lugares-comuns da época natalícia*, o *jogo cúmplice do amplexo universal* – colocam em evidência, em maior ou menor grau, carências materiais e sociais, a contrastarem com o sofisticado apelo consumista que a atmosfera da data costuma guardar e a tornarem protagonistas personagens excluídas dos meios cujo ingresso apenas o capital pode de fato prover. Isso é o mesmo que observaremos em Saramago quando o autor enveredar por tais caminhos.

Vésperas

Assim é que o autor de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* também produzirá textos com esse cariz. E, se de novo citamos, no epíteto que elegemos para sujeito sintático no período anterior, o romance em questão, será porque nele Saramago fornece precisamente uma narração alternativa sua ao evento de que trata a efeméride natalina. O nascimento da personagem Jesus

sob a pena saramaguiana, porém, não guarda a aura excepcional e mágica que um presépio vivo tradicional orientaria nas narrativas ocidentais, pelo contrário, destacando todo o tempo o seu aspecto ordinário e dando conta do seu caráter terrenal e da humanização que, aliás, a narrativa objetiva alcançar na sua formação: “O filho de José e de Maria nasceu como todos os filhos dos homens, sujo do sangue de sua mãe, viscoso das suas mucosidades e sofrendo em silêncio. Chorou porque o fizeram chorar, e chorará por esse mesmo e único motivo.” (SARAMAGO, 2002, 83) – e fiquemos com esse trecho, para nos atermos a uma passagem de destaque. Nesse romance, a única testemunha do nascimento de Jesus que decerto ultrapassa a existência mundana será não Deus (esse, quando muito, já estivera presente na concepção, e isso bastou) mas a do Diabo⁷, o terceiro pastor que lhe faz a oferta que concretiza uma máxima popular: “Com estas minhas mãos amassei este pão que te trago, com o fogo que só dentro da terra há o cozi” (SARAMAGO, 2002, 84). *Comer o pão que o diabo amassou* é o destino humano de um Jesus que *chorará porque o farão chorar*, a mesma sina das figuras todas que circulam pelos textos anti-natalinos que aqui se analisam.

Mas o perturbador conto fantástico “Embargo”⁸, publicado originalmente como brinde de fim de ano da Estúdios Cor tal qual o citado trabalho de Sena e compilado no fim dos anos de 1970 no volume *Objecto quase*, é que será talvez a mais relevante das narrativas sobre o Natal saramaguianas, não apenas porque se passa na época das suas festividades (a qual lhe serve de pano de fundo), mas sobretudo em razão de demonstrar, justamente nessa data em que culminam os valores religiosos e capitalistas (numa comunhão que rege a sociedade dos últimos dois séculos, pelo menos), um momento seu de fracasso, em que a mais-valia que reduz o ser humano à sua reificação não é mais capaz de dar conta de necessidades básicas de alimentação – e (tanto pior) não a sua alimentação física mas, metonimicamente, a do objeto automóvel – porque se trata então do fato de o monopólio do mundo árabe sobre os combustíveis provocar a escassez do produto na Europa, não apenas a impedir a sua distribuição plena como a tornar impraticável os preços que da estratégia advirá. No âmbito da narrativa, seu resultado é essa reificação do homem que torna sua existência humana impossível. E novamente aqui o tempo da comemoração de um nascimento testemunha a tragicidade de uma morte.

A forma cética como o Natal é nesse conto retratado encontra par em específicos versos da coletânea de 1966 *Os poemas possíveis*, obra em que o autor traz a público sua poesia produzida até os quarenta anos de idade:

7 Sobre a personagem Pastor, ver nossas análises em “Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*: o Pastor de ovelhas negras” (SOARES, 2005), “‘Também se aprende com o diabo’ - análise do personagem Pastor em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago” (SOARES, 2019) e “O Pastor peregrino: um andante diabólico pelos romances de José Saramago” (SOARES, 2020).

8 Sobre “Embargo”, verificar nossa leitura em “O monstro embargado: metamorfose kafkiana em um conto de José Saramago” (SOARES, 2016).

Natal

Nem aqui, nem agora. Vã promessa
Doutro calor e nova descoberta
Se desfaz sob a hora que anoitece.
Brilham lumes no céu? Sempre brilharam.
Dessa velha ilusão desenganemos:
É dia de Natal. Nada acontece.
(SARAMAGO, 1998, 88)

Observemos que destituir o Natal de sua atmosfera miraculosa (dickensiana, diríamos outra vez) é procedimento equivalente ao de, no romance antes citado, esvaziar a cena do nascimento de Jesus de sua semântica transcendental. Demonstra um ponto de vista des-encantado acerca da data, resgatando-a, para a esfera dos dias ordinários, das ilusões da *mensagem evangélica*. É precisamente isso o que permite que se possa fazer uso da passagem natalícia para jogar luz sobre aqueles temas cotidianos que, esquecidos durante todo o ano, pretende-se talvez esconder ainda mais no período, o que torna essas festas momento estrategicamente propício para as representações artísticas e literárias, na contramão da expectativa geral, destacarem a miséria humana, a pobreza material, as mazelas sociais, as violências familiares, as tragédias cotidianas todas.

Dois textos do autor podem ser, nesse sentido, citados, antes de alcançarmos o real objetivo desse ensaio. Menos conhecidos de um grande público, circulam em meios diversos, sobretudo os virtuais, sob a alcunha de *O conto de Natal de Saramago*, unidos que foram por ele mesmo para publicação em uma revista espanhola em 1995 – segundo revela o autor na própria versão fundida das breves narrativas ali um pouco modificadas – e a ser encontrada também na coletânea *Gloria in excelsis: histórias portuguesas de Natal*, que Vasco Graça Moura organizou em 2003. Separadas, saíram originalmente no jornal *A Capital* no fim da década de 1960 e constam do volume *Deste mundo e do outro*, de 1971. Trata-se de “Um natal há cem anos” e “A neve preta”. Em ambos, as personagens crianças são, na época natalina, tomadas por tristezas muito particulares e genuínas.

Na primeira crônica, temos a seguinte descrição inicial do cenário: “A terra está esmagada de negrume. Não chove, as tempestades andam longe: o ar parado é denso de frio e parece estalar como uma rede ténue de cristais suspensos. Há uma casa e luz dentro dela. E gente: a Família.” (SARAMAGO, 1997, p. 15) Voltemos a atenção ao espaço isolado de lume que é essa residência, cercado por uma escuridão, por uma paralisia espaço-temporal que deixa todo o resto em suspensão: este contorno é o mundo não conhecido pelo menino, ponto de vista que o narrador acompanha, a envolver o seu espaço familiar, aquele com que se identificou até então, nos seus poucos anos de vida, o qual seus olhos podem ver sob a luz (daí que certos vocábulos sejam grafados com letra maiúscula – *Família, Criança, Avô, Avó, Pais, Tios, Primos* – já que o aspecto comum desses substantivos não faz sentido para a criança que afinal distingue com

esses termos apenas os seus). É a sua não inclusão efetiva nesse círculo que fere a criança, desde o momento em que o Avô não o deixa ajudar a acender os fogos de artifício – porque “é preciso cuidado com as crianças” (SARAMAGO, 1997, p. 16), e não esqueçamos essa frase – até o momento de maior conflito interno do menino, que não consegue participar do colóquio dos comensais durante a ceia natalina:

Tem também uma história para contar, e vai contá-la. Só está à espera de uma pausa, de uma ocasião em que todos se calem, para ajustar a sua pequena e trémula voz, porque a história é importante, muito mais do que a Família julgaria. Então, o momento aproxima-se, a Criança prepara-se, é agora – começa a falar. A Família olha, espantada, dá a atenção que pode, mas não dura muito, não pode durar, e alguém corta a narrativa com uma frase que faz rir toda a gente. Uma frase que vai fazer chorar a Criança. (SARAMAGO, 1997, p. 16-7)

A reação é o seu voluntário apartamento, um afã de alastrar fronteiras em busca de amparo que o seu próprio círculo lhe nega ao não compreender o anseio do menino, por isso “abre a porta, separa-se da Família e desce os três degraus que coduzem ao mundo” (SARAMAGO, 1997, p. 17). Mas o muro caiado é limite entre a casa iluminada e um *mundo estranho de terras desconhecidas, de céu alto e profundo feito de veludo negro, estrelas duras, nítidas, implacáveis, quase ferozes, árvores negras, vagamente assustadoras com o ar confidencial de quem conhece os segredos todos*. Baixo, o muro não é intrasponível por si mesmo, mas em razão do que se oferece, para além dele, de ameaçador ao jovenzinho que pode desejar, mas ainda não possui a maturidade de o ultrapassar. Resta ao menino apenas, debruçado sobre o muro, chorar.

A segunda crônica guarda com a primeira um vínculo, o qual se verifica numa oração que antes citamos (e para a qual há pouco pleiteamos lembrança) na justificativa do Avô para não permitir o manejo do foguete pelo menino; pois eis que a sentença por três vezes, duas das quais acrescida de um advérbio a lhe intensificar, repete-se em “A neve preta”: *é preciso (muito) cuidado com as crianças*. Difere-se, todavia, das precauções do adulto da narrativa anterior, como o próprio cronista agora explica: “é preciso cuidado com as crianças. Não o cuidado comum, que tende a prevenir acidentes, aqueles que aparecem sob esta rubrica nas notícias dos jornais, mas um outro cuidado, mais melindroso e subtil.” (SARAMAGO, 1997, 204). O texto, que Saramago teve a curiosa iniciativa de publicar no jornal em julho (e quiçá por isso mesmo não se devesse o ler como *conto de natal* mas enquanto a reflexão universalista que pretende ser), descreve a história de um rapazinho (ou uma menininha, na versão de 1995) cujo desenho natalino realizado como tarefa escolar recebe da professora o questionamento acerca de sua opção por pintar a neve de preto, numa intolerância à subversão do mundo mimético e objetivo do adulto pela arte infantil. O inquérito *descuidado* (reforcemos com o adjetivo o apelo saramaguiano pelo *cuidado com as crianças*) conduzido pela docente ocorre na presença de outros alunos, a provocar “cruéis risos e murmúrios de rigor” (SARAMAGO, 1997, p. 205), tudo desarmado pela justificativa da inocente personagem: “Fiz a neve preta porque foi nesse natal que a minha mãe morreu.” (SARAMAGO, 1997, p. 205)

Seja pela sensação de não se estar inserido no seio do seu lar, seja pela impossibilidade de o fazer em razão da irreversibilidade da morte materna, as narrativas ambas conferem circunstâncias que se dão no reverso da congregação familiar das histórias natalinas e reforçam, não obstante a singeleza com que aborda esse universo infantil, uma postura saramaguiana guiada, quanto à data, pela oportunidade de expor duras realidades, negando, como se registra no poema citado "Natal", a *vã promessa* e a *velha ilusão* de uma noite que, por milagre, desfizesse as tristezas e desgraças do mundo.

Apódosis

De tais produções, interessa-nos aqui de modo mais específico o menos conhecido conto "Natal", escrito ainda por um jovem Saramago, acredita-se que no fim da década de 1940, quando contaria pois com menos de trinta anos de idade, de modo que o vir a resgatar é ao mesmo tempo buscar, com o perdão de um jogo de palavras talvez infame, o próprio natal de Saramago, não o nascimento da pessoa física que se dá em 1922, mas o do autor que começa a produzir mais ou menos nessa citada faixa etária, o que nos coloca, assim, diante de uma de suas mais antigas criações. O exaustivo trabalho de pesquisa de Fernando Gómez Aguilera no espólio do autor (dentre outras fontes), realizado aquando dos preparativos da exposição *José Saramago. A consistência dos sonhos* e que resultou na publicação de uma *cronobiografia*, recupera desse tempo em anotações do próprio escritor muitos títulos produzidos nessa época, alguns cujo conteúdo jamais conheceremos e outros que podem ser garimpados em arquivos de jornais e revistas ou lidos a partir de alguns originais – os já disponíveis, contudo, ainda pouco (para não dizer "nada") foram visitados pela crítica.

Desde fins dos anos 40 e durante a primeira metade dos anos 50 escreve numerosos contos, alguns dos quais são publicados em revistas e jornais: *Seara Nova*, *Diário Popular*, *Magazine da Mulher*, *Vértice* e *Ver e Crer*. "Os Benditos Senhores", 9.12.1950; "Morte de Homem", enviado ao *Diário de Lisboa* em 28.12.1950; "Cheia", enviado à *Vértice* em 10.1.1951; "Sonegação de Espólio", 13.9.1951; "História de Crimes". 2.7.1951; "A Dívida Ainda Não Foi Paga"; "Ladrão de Milho"; "João Violão"; "O Sr. Cristo"; "Parábola"; "Natal"; "Encontro"; "O Mentiroso"; "Longa É a Estrada"; "A Eminente Dignidade"; "Doença Súbita e Mortal", 19.9.1951; "Teratologia", enviado à *Seara Nova*; "Bandeira Negra"; "Colecções"; "O Heroísmo Quotidiano", publicado na *Vértice*, n.º 119, em Julho de 1953; e "A História do Senhor Manuel Pedro".⁹ (AGUILERA, 2008, p. 43)

Vale uma correção no verbo de que mais acima fizemos uso: sejamos francos, não estamos aqui a *resgatar* o conto "Natal", claro está – já isso fez o periódico *Colóquio/Letras*,

9 É antes citada por Aguilera a publicação, em 1948, do conto "A morte de Julião", na revista *Ver e Crer*. Algumas imagens dos originais de poemas e narrativas do início da carreira de Saramago constam também no livro e, dessas, "Bandeira preta" pode ser lida na íntegra. Na hemeroteca da página eletrônica do Seminário Livre de História das Ideias, ligado à Universidade Nova de Lisboa, encontramos ainda, em sua publicação original, na Revista *Seara Nova* n.1158-59 de 18-25 de março de 1950, o conto intitulado "O Sr. Cristo", que está disponível em ric.slhi.pt/Seara_Nova/visualizador/?id=09913.104.006&pag=9.

da Fundação Calouste Gulbenkian (fonte de onde o lemos), ao publicar a narrativa, em dossiê sobre o autor em janeiro de 1999, a partir da transcrição, empreendida por Maria Jorge, da versão original. Mas, ao que parece, não houve até agora interesse em investigação mais apurada dessa produção.

Ao texto... Num ambiente de subúrbio, fronteira entre a cidade e o campo, espaço extremamente pobre, silencioso de dia e cheio à noite ao receber de volta a classe trabalhadora (ou sobrevivente à falta de trabalho), moram num casebre (uma das muitas barracas de tábuas que ali se amontoam) uma mulher, seu pai que vive da mendicância e sua jovem filha. Na ausência desta, o avô e a mãe da menina conversam. O homem refere um vizinho, um estranho rapaz que oscila temporadas no local e que parece ora ter algum dinheiro ora não possuir nada nem para comer, o que leva à conclusão de que talvez viva de roubos. A moça ausente está grávida e o avô desconfia de que o pai seja o referido vizinho. A mulher, que fora também mãe sem um homem que lhe assumisse a criança, desdenha dessa conjectura. Diz, arrependida, já ter batido na filha sem obter resposta. Como a menina tardasse a chegar em casa, o velho sai para a esperar na beira da estrada. Mal iniciado o caminho, a sola do seu sapato arrebenta e ele se abaixa para consertar, quando, no sentido contrário, se aproxima e passa por ele, sem que os passageiros o vissem agachado no escuro, um automóvel, em que o homem reconhece, abraçados, a neta e o vizinho que conduzia o carro. Ele apressa-se então em retornar à casa para, ofegante, regozijar-se com a filha da razão que tinha na hipótese levantada sobre a identidade de quem engravidara a menina.

Não fosse o seu título e o texto não guardaria relação alguma mais evidente com a festa de zezembrina do Natal. Talvez não a tivesse mesmo porque, em sua ambiguidade possível, a palavra pode referir-se apenas a mais um nascimento iminente, a que afinal o enredo dá azo (e natais há de fato às centenas de milhares todos os dias no mundo). Mas a opção de assim batizar o conto tudo altera e encaminha a leitura dos signos ali presentes para essa ineseperada esfera, porque é sem dúvidas incontornável o significado imediato do vocábulo, tão potencialmente marcado no imaginário dos leitores, surgindo dessa maneira na cabeceira da narrativa sem nem ao menos a companhia de um artigo que lhe indefinisse. Assim, a expectativa causada pelo termo que inaugura o conto – tal qual a sua, nesse sentido, gradativa frustração – reforça o próprio efeito que se pretende. Dessa forma, reconhecemos aqui uma antecipada reiteração das teses sobre o período natalino que a produção saramaguiana levantará mais tarde: ora, se o Natal é na realidade uma data como qualquer outra (afinal, *o caso não tem assim tanta importância: é mais uma das trezentas mil datas assinaladas de que se servem inteligentemente as religiões para aferventar crenças*; e, além disso: *Brilham lumes no céu? Sempre brilharam. / Dessa velha ilusão desenganemos: / É dia de Natal. Nada acontece.*), sobretudo para os pobres em razão de a passagem ser também, na lógica comercial que dela há tempos se apropriou, reservada apenas aos que dispõem de algum capital mínimo, nada será mais pertinente do que, ao se referir a um espaço de imensas carências sócio-econômicas, descrever esse dia (aliás, essa

noite, precisamente conforme os contos tradicionais desse cariz) como se de outro momento qualquer se tratasse, destituindo-o de referências explícitas no corpo da narrativa que refletissem o título apresentado – isso porque, para os desvalidos, o Natal realmente não existe.

Uma observação mais atenta, porém, não tarda a constatar que os elementos das narrativas natalinas estão muitos ali, ainda que cifrados. Como dissemos, a cena passa-se em uma noite e, nela, há até uma ceia, uma típica consoada: “algumas batatas” e “um pedaço de bacalhau” (SARAMAGO, 1999, p. 108), como era cotidiano nas mesas mais pobres¹⁰, sem o bolo-rei, é verdade, mas acompanhada dos pedaços de pão duro com bolor trazidos pelo homem. Também as luzes natalinas parecem substituídas por iluminações dispersas, distantes as elétricas, próximas as trazidas pelo fogo (que não deixa de lembrar também um lume natalino): “Longe, nos últimos prédios, acendiam-se as janelas. (...) O céu escurecia. Sobre a cidade distante o halo luminoso da iluminação pública e dos reclames a *neón*. Sobre o subúrbio, o céu negro e profundo. As labaredas da fogueira faziam um círculo vermelho diante das barracas.” (SARAMAGO, 1999, p. 107) Por fim, os regulares sons dos sinos de Natal também aqui comparecem noutra figuração mais prosaica e distinta, mas sob uma mesma temporária execução:

Um rumor que mal sobressaía do silêncio foi crescendo e rolando. Rolando e crescendo abafou o silêncio. Um silvo agudo cortou os ares como uma seta. O comboio passava. Lentamente, à medida que o rumor se afastava o silêncio regressou. Ainda outro silvo, mais distante. O comboio murmurava ao longe. Depois o silêncio. (SARAMAGO, 1999, p. 107)

Em suma: os elementos de uma cena natalina tradicional não estão apenas ausentes mas meticulosamente substituídos, numa transferência tão precisa que os evidencia nessa sua falta.

Sugerimos antes que ainda trataríamos de “Natal dos pobres”, escrito por Raul Brandão, e esse é o momento oportuno. A pequena narrativa do jovem Saramago guarda alguma semelhança ética e estética com a de Brandão, cuja leitura postergamos. Admirador do autor, segundo Aguilera, desde 1941 – “impressiona-o, em especial, *Húmus*, que o influenciará acima de todas as outras leituras” (AGUILERA, 2008, p. 31), e de fato a obra cedo surge inclusive como epígrafe no romance *Claraboia*, publicado postumamente mas, como se sabe, escrito no início dos anos 1950 – Saramago inicia o seu “Natal” promovendo uma descrição que é familiar às opções brandianas. No texto do começo dos 1900, Brandão é minucioso ao resenhar a pobreza: as velhas com “suas mãos calosas, as caras enrugadas, onde as lágrimas abriram sulcos, os olhos

¹⁰ Cabe anotar que o bacalhau em Portugal (e no mundo), sobretudo até o fim da II Guerra Mundial (evento que escasseou a oferta de alimentos na Europa e aumentou a procura desse gênero em específico por sua durabilidade), era um item barato e por isso típico da mesa das classes mais pobres. Aliás, por séculos, os mais abastados apenas comiam peixes quando os jejuns regidos pela Igreja se impunham, como no caso da ceia de Natal, em que somente se permitia o peru após a Missa do Galo. Justamente nesse caso, em que era mais difícil aos pobres obter peixe fresco porque os barcos não saíam à pesca na festiva data e os mais ricos traziam para si boa parte da oferta, o bacalhau, com sua técnica de conserva, passou a ser uma tradição na consoada, migrando apenas muito mais tarde das mesas humildes aos ricos banquetes. Sobre isso, trata a historiadora da arte especialista em alimentação Guida Cândido (2016).

tristes, contam o que elas têm passado na vida, dias sem pão, suor de aflições, desamparos, maus tratos" (BRANDÃO, 2001, p. 198); os "pobres que não têm lenha, a arrancar uma raiz esquecida, para se aquecerem" (BRANDÃO, 2001, p. 198-9); os "velhos, que têm atrás de si uma vida de martírio e fome" (BRANDÃO, 2001, p. 199) e "sustentam filhos, sustentam netos" (BRANDÃO, 2001, p. 199) – como aliás o velho mendicante do conto de Saramago¹¹; até, por fim, alcançar o interior de um dos casebres, que não são barracas de tábuas mas, em semelhança, "cabanas nuas, lares rotos" (BRANDÃO, 2001, p. 200). Já na narrativa de meados do século XX, descreve-se o espaço de extrema carência sob poética semelhante e nessa mesma ordem, iniciando por uma visão mais ampla, a se mover pelas referências à pobreza da personagem e chegando enfim à sua morada:

As labaredas da fogueira faziam um círculo vermelho diante das barracas. Para lá, a noite. De um lado o campo; do outro, a cidade. Na linha da fronteira, no círculo encantado do fogo, as barracas. Tábuas carunchosas, serapilheiras.

Uma mulher chegou pelo caminho pedregoso. À cabeça trazia uma lata cheia de água. Do lado de fora a lata mostrava ainda a marca e o nome do óleo americano a que servira. A mulher pousou a carga no chão e entrou na barraca maior. Para isso teve de baixar-se porque o telhado não ultrapassava a altura dos ombros. (SARAMAGO, 1999, p. 107-8)

Ainda há partes integrantes do trecho acima que o aproximam das cenas de Raul Brandão: a fogueira – "Sentados ao lume não falam. As brasas vão-se extinguindo como um poente" (BRANDÃO, 2001, p. 199) – ou a referência ao telhado da precária moradia – "No buraco do telhado a estrela reluz" (BRANDÃO, 2001, p. 199). A propósito, a descrição do céu também equipara as duas narrativas: "As nuvens andam a esta hora a rastro pelas encostas pedregosas [como *pedregoso* é o caminho da mulher no conto de Saramago] dos montes" (BRANDÃO, 2001, p. 198); "A dor ara o céu cheio de estrelas" (BRANDÃO, 2001, p. 212); "No céu as nuvens passavam lentamente e começavam a brilhar as estrelas." (SARAMAGO, 1999, p. 107) – não negamos, são descrições mais gerais e não a utilizaríamos nesse cotejamento de maneira isolada, mas cremos que apoiam o conjunto. Aproximação mais certa reside na passagem em que um velho pai e a filha (que passa a se prostituir para o sustentar) conversam no instante em que ela leva vinho azedo e quente do meretrício para ele: são Sofia e o Gebo, o clássico personagem brandiano que também vive de esmolas e que, aliás, é "pícaro e roto" (BRANDÃO, 2001, p. 31), como o velho do conto saramaguiano por vezes também parece ser, com seu "sorriso brejeiro na face barbada e suja" (SARAMAGO, 1999, p. 108) e a canção maldosa que entoa, que não é cântico de Natal, mas antes provocação às circunstâncias que vive a neta e viveu a filha¹². O

11 E reparemos como os primeiros períodos desse capítulo do romance brandiano – "Natal... Está um dia fosco de neblina incerta e tristeza. Para lá as árvores despidas não bolem. A vida parou." (BRANDÃO, 2001, p. 198) – aproximam-se fortemente da paralisia que apontamos no início da crônica "Um Natal há cem anos", antes analisada.

12 O conteúdo da música cantada pelo velho de "Natal" – "Maria, minha Maria / Grandes penas te hei-de eu dar / Nem hei-de casar contigo / Nem te hei-de deixar casar" (SARAMAGO, 1999, p. 108), cujo último verso é reiterado pelo velho como motejo – se não é rigorosamente o mesmo da canção que a prostituta de "O Natal dos pobres" ameaça cantar sendo interrompida no primeiro verso – "Se vires a mulher perdida..." (BRANDÃO, 2001, p. 210) – pode ser lido, pela temática, como um sutil eufemismo deste.

conto de Saramago, aliás, como no caso do Gebo para Brandão, tem o reumático velho como o seu protagonista (arriscamo-nos a assim o definir), já que o fio da narrativa que efetivamente cursa um ciclo completo é o que acompanha o empenho da personagem mais idosa de demonstrar a sua pertinência no círculo familiar (como leitor eficiente do mundo, como provedor de algo portanto ainda que não financeiramente) e de afinal vencer as resistências impacientes da filha (numa relação humana construída com habilidade pelo jovem autor, muito mais pelo que não se narra ou diz) e ser ouvido e creditado por ela na sabedoria que ainda teria¹³ – o mesmo anseio, é curioso notar, na antípoda etária, do menino de “Um Natal há cem anos”. As cenas de Raul Brandão, com seu discurso lírico-melancólico, não se reproduzem dessa maneira na poética, aqui, mais ecocômica de Saramago, mas há tantos elementos a se cruzarem que a influência parece pertinente. Quiçá seja tal referência, ou essa orientação de fazer do mencionado capítulo de *Os pobres* uma espécie de palimpsesto seu, o que ratifique o conto de Saramago, uma vez mais, como uma efetiva narrativa acerca do Natal – natalino nunca, nenhum dos textos que aqui trouxemos o são genuinamente. Tudo isso, óbvio está, paira apenas como hipótese, mas foi nesse sentido que, a este nosso presente texto, chamamos ensaio.

E devíamos seguir para o seu fim mas uma diferença entre as duas narrativas merece ser analisada. O cenário de Raul Brandão, ainda de aspecto mais rural, é circundado por um rio, “um grande rio envolto que nunca cessa de correr” (BRANDÃO, 2001, p. 198), com que a narrativa compara as infelizes personagens: “Os pobres são como os rios. Estancam a sede da terra, fazem inchar as raízes e crescer as árvores; acarretam; moem o pão nos moinhos.” (BRANDÃO, 2001, p. 199-200) Nesse entrelugar limitado pela cidade e pelo campo que é o esquecido subúrbio dos anos 1940 que Saramago desenha no *círculo vermelho das labaredas da fogueira*, a imagem do rio é substituída pela da linha do comboio: “Os postes do telégrafo que ladeavam a via férrea desenhavam-se com uma nitidez de gravura a buril contra o fundo cinzento do céu” (SARAMAGO, 1999, p. 107). Com isso, um impossível paralelo fica por fazer porque esses *pobres*, quase meio século à frente dos de Brandão, serão na sociedade vigente tão incomparáveis com o artefato veloz e moderno e mecanizado que substitui o curso de água natural da narrativa anterior que o resultado só pode mesmo ser uma exclusão social ainda mais definitiva – como no homem reificado pelo humanizado automóvel de “Embargo” – e a citada lata com que a mulher carrega água, que servira à indústria de óleo americana mas não a ela que não teve acesso ao produto, e serve agora à função de substituir precariamente o rio que aqui não aparece mais correndo, simboliza precisamente essa supressão humana como resultante da lógica de um progressismo capitalista que ignora as pessoas.¹⁴

13 E o narrador conclui o texto cúmplice do pensamento do protagonista: “Não era tão doido como diziam ou, se o era, via mais com os olhos da doidice que os outros com todo o juízo que tinham.” (SARAMAGO, 1999, p. 115) – o que é até um final feliz, embora possível talvez apenas nessa minimalização.

14 Outro fator aproxima os signos *rio* e *via férrea*: no romance de Raul Brandão, o espaço será recorrente alternativa para o suicídio – “Já me tinha deitado ao rio se não fossem os meus filhos” (BRANDÃO, 2001, p. 205), diz uma personagem numa das muitas passagens que invocam dramaticamente o método – do mesmo modo que a estrada do comboio servirá à ameaça do velho, embora sem a mesma verdade e num tom de evidente galhofa, não mais dramático mas dramatizado: “Está bom, está. Não posso cantar, não posso rir. Qualquer dia meto-me debaixo do comboio. E há-de ser a cantar... Olé!” (SARAMAGO, 1999, p. 109)

O conto, por fim, está repleto de elipses em seu enredo e quase tudo fica por dizer – como aliás cabe aos bons contos. Mas, se o encaramos de fato como um texto à roda do Natal, segundo promete (ou finge prometer) o seu título, será preciso recuperar a narrativa original natalina para compreendermos certas categorias que ali se instalam. Referimos agora não a Brandão nem tampouco a Dickens, mas a narrativa bíblica de Maria de Nazaré, mulher grávida de um filho cujo pai (Deus) a sociedade da época desconhece (como ocorre com as figuras femininas no texto de Saramago em pauta), no caso da personagem das Sagradas Escrituras substituído aos olhos da comunidade pelo esposo José. Aqui não há, porém, um José que cumpra esse papel, restando apenas o pai incógnito, que ronda as hipóteses de mãe e avô e cuja existência se evidencia apenas pelo que a jovem carrega a lhe crescer no ventre. Ao que tudo indica, o filho teria mesmo como pai incógnito o estranho vizinho que o velho desconfia viver de roubos ou através de qualquer outra forma mais escusa. Se tudo isso se confirma, estamos diante de uma das mais antigas heresias saramaguianas (das muitas que marcam a sua obra) porque, nesse caso, Deus será então equiparado a um contraventor, a um ladrão.

Epifania

E, haja vista a realidade dura que cerca as personagens dos contos sobre o Natal (contos de *anti-Natal*) que aqui trouxemos, talvez, nesse caso, esteja mesmo todo o universo literário que no presente ensaio despregamos, em que o *Natal alegre não é escrito* porque impossível, sob a égide de um deus ladrão.

Referências

AGUALUSA, José Eduardo. **Fronteiras perdidas - contos para viajar**. Alfragide: Dom Quixote-Leya, 1999.

AGUILERA, Fernando Gómez. **José Saramago: a consistência dos sonhos - cronobiografia**. Lisboa: Caminho, 2008.

ALMEIDA, Fialho de. **O país das uvas**. São Paulo: Três, 1973.

ASSIS, Machado de. **Páginas recolhidas**. Rio de Janeiro: Garnier, 1899. Disponível online em: digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4785. Última visualização: 15/12/2020.

BRANDÃO, Raul. **Os pobres**. Projecto Vercial, 2001. Disponível online em: dominiopublico.gov.br/download/texto/pv000002.pdf. Última visualização: 15/12/2020.

CÂNDIDO, Guida. **Cinco séculos à mesa - 50 receitas com História**. Alfragide: Dom Quixote-Leya, 2016.

CARVALHO, Maria Judite de. **Tanta gente, Mariana**. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1988.

DICKENS, Charles. **A Christmas Carol**. Morgantown: Tole Publishing, 2020.

FARIA, Duarte. **Metamorfoses do fantástico na obra de José Régio**. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.

FARIA, Maria Luísa Leal de. "A invenção do Natal". **Gaudium Sciendi**. Lisboa, UCP, n.5, 2013, p.91-103.

LISBOA, Eugénio. "Os antinatais de Jorge de Sena". **As vinte e cinco notas do texto**. Lisboa: IN-CM, 1987, p.45-50.

MENDES, Miguel Gonçalves. **José e Pilar - os dias de José Saramago e Pilar Del Río**. Portugal: JumpCut; El Deseo; 02 Filmes, 2010.

MIGUÉIS, José Rodrigues. "O conto alegre de Natal que não escrevi". **Diário de Lisboa**. Lisboa, 24 dez. 1966. Magazine, p.3. Disponível online em: casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06573.111.20938#!35. Última visualização: 15/12/2020.

MOURA, Vasco Graça (org.). **Gloria in excelsis: histórias portuguesas de Natal**. Porto: Público, 2003.

RÉGIO, José. **Obra completa - contos e novelas**. Lisboa: IN-CM, 2000.

RODRIGUES, Urbano Tavares. **A última colina**. Alfragide: Dom Quixote-Leya, 2008

SANTOS, Gilda. "Espreitando uma correspondência inédita: Jorge de Sena/José Saramago". **Ipotesi - Revista de Estudos Literários**. Juiz de Fora, UFJF, v.15, n.1, 2011, p.225-33.

SARAMAGO, José. **A bagagem do viajante**. Lisboa: Caminho, 1986.

-----. **Claraboia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

-----. **Deste mundo e do outro**. Lisboa: Caminho, 1997.

-----. "Natal". **Colóquio/Letras**. Transcrição: Maria Jorge. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n.151/152, 1999, p.107-15. Disponível online em: coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=151&p=107&o=p. Última visualização: 15/12/2020.

-----. **O Evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

-----. **Os poemas possíveis**. Lisboa: Caminho, 1998.

SENA, Jorge de. **Antigas e novas andanças do Demónio**. Lisboa: Edições 70, 1989.

-----. **Quarenta anos de servidão**. Lisboa: Moraes Editores, 1978.

----- **Poesia II**. Lisboa: Edições 70, 1988.

SOARES, Marcelo Pacheco. "Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*: o Pastor de ovelhas negras". **Metamorfozes**. Lisboa/Rio de Janeiro, Caminho, n.6, 2005, p.203-12.

-----. "O monstro embargado: metamorfose kafkiana em um conto de José Saramago". **Outra Travessia**. Florianópolis, UFSC, n.22, 2016, p.139-59. Disponível online em: periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2016n22p139/pdf. Última visualização: 15/12/2020.

-----. "O Natal, a alquimia, o tempo, e o espírito. Um (neo)fantástico conto de Jorge de Sena". **E-Letras Com Vida**. Lisboa, UL, n.3, 2019, p.65-79. Disponível online em: e-lcv.online/index.php/revista/article/view/56/65. Última visualização: 15/12/2020.

-----. "O Pastor peregrino: um andante diabólico pelos romances de José Saramago". **Todas as Musas**. São Paulo, Todas as Musas, v.11, n.2, 2020, p.98-105. Disponível online em: marcacini.com.br/seer/index.php/guavira/article/view/777/552. Última visualização: 15/12/2020.

-----. "'Também se aprende com o diabo' - análise do personagem Pastor em **O Evangelho segundo Jesus Cristo**, de José Saramago". Guavira, Três Lagoas, UFMS, v.15, n.29, 2019, p.21-32. Disponível online em: todasasmusas.com.br/22Marcelo_Pacheco.pdf. Última visualização: 15/12/2020.

TELLES, Lygia Fagundes. **Os contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

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.

Cumprir 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.

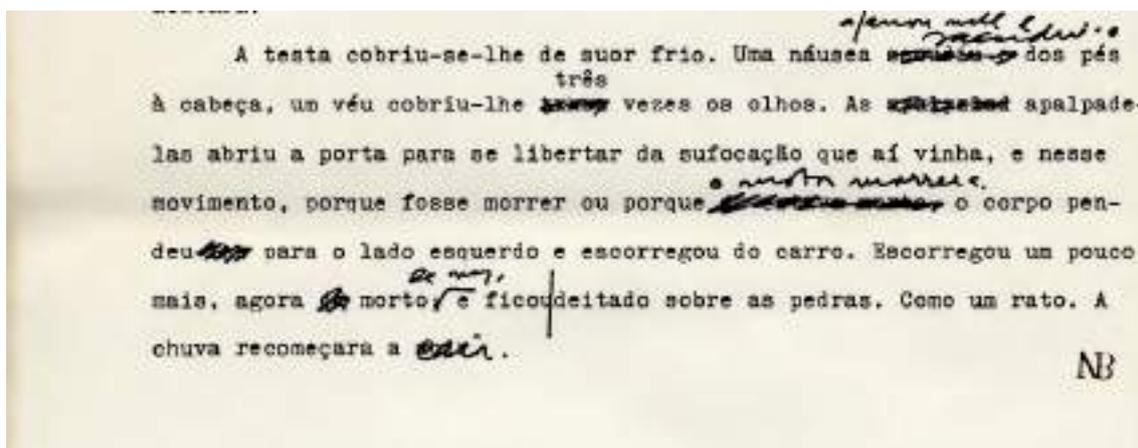
Já próximos ao final do conto, aflitos com o desespero do protagonista colado ao banco do carro, numa cena em que ele já não consegue sequer aguardar a esposa que voltara ao apartamento para fazer telefonemas em busca de ajuda, encontramos novamente uma breve referência ao roedor: “Quando a mulher tornou 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.

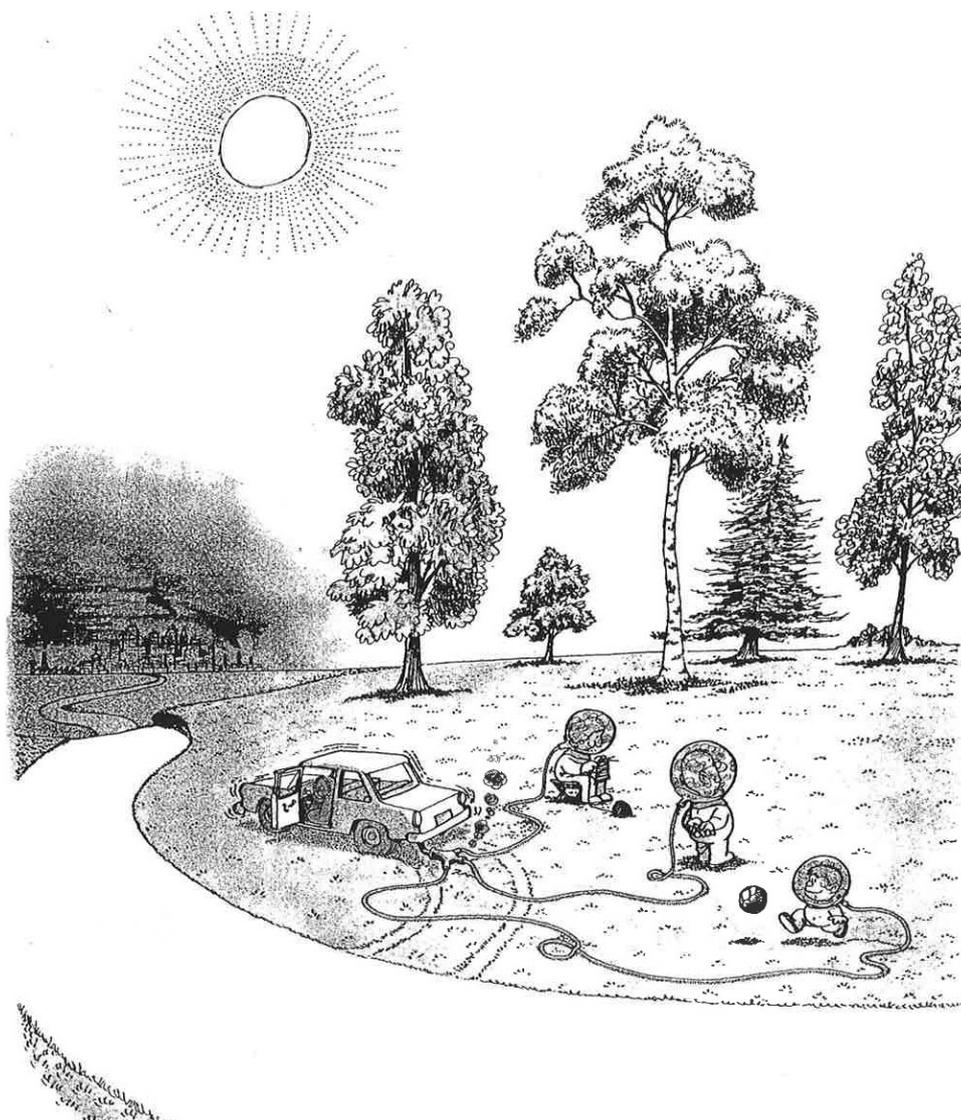
Qual é o efeito desse jogo sobre o leitor? Não é cômico, simplesmente, embora tenha algo de irrisório. É que há tensão demais para que possamos nos divertir e rir diante do absurdo que acontece. A carga dramática do conto torna-o ao mesmo tempo risível e trágico, cômico e melancólico. O tom patético 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).

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.



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 Irleamar 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, Irleamar. **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.

**CADERNOS DE LANZAROTE E AS PEQUENAS MEMÓRIAS:
JOSÉ SARAMAGO E AS INTERAÇÕES ENTRE DIÁRIO E
MEMÓRIA**

**CADERNOS DE LANZAROTE AND AS PEQUENAS MEMÓRIAS: JOSÉ
SARAMAGO AND THE INTERACTIONS BETWEEN DIARY AND
MEMORY**

Margarete Santos^{1}*

RESUMO

Neste artigo apresenta-se uma reflexão retomando aspectos pertinentes à escrita autobiográfica nos *Cadernos de Lanzarote* de José Saramago, correspondentes ao período de 1993 até 1997, conectando elementos memorialísticos prenunciadores de sua obra *As pequenas memórias*, publicada em 2006. No caso, os registros cotidianos que caracterizam o modelo dos diários são marcados por elementos de subjetividade quando, em muitos momentos, o autor recorda sua infância e sua relação com a família refletindo sobre o presente e revelando a pretensão de converter suas lembranças em uma obra de base memorialística. Dessa forma, constrói-se uma relação entre a escrita de si nos diários e suas conexões literárias guiadas pelo espaço da memória integrando passado (sua infância e origem familiar), presente (os relatos cotidianos dos diários) e futuro (a inspiração para as memórias) que se justificam nas próprias reiterações feitas pelo autor nos diários. Assim, os *Cadernos* apresentam marcas subjetivadas extrapolando a condição meramente autobiográfica ao configurar uma narrativa sublimada por suas recordações. Nesse intuito, a investigação traz um breve paralelo entre a escrita de si e o espaço da memória como condição de criação literária ao interligar os *Cadernos de Lanzarote* e *As pequenas memórias*.

Palavras-chave: Diário, Memória, Escrita de si, *As pequenas memórias*.

ABSTRACT

This article examines José Saramago's autobiographic writing in *Diaries of Lanzarote* between the period of 1993 and 1997, in connection to foreshadowing use of memory in *Small Memories*, from 2006. The daily entries that characterize the journals' model are marked by elements of subjectivity, as when Saramago remembers his childhood and his relationship with his family, reflecting on the present and revealing a desire to convert his memories into a memoir-based work. In this way, a relationship between the self-writing of the diaries and their literary connections is constructed, guided by the space of memory, integrating past (the author's childhood and family origins), present (the daily journals) and future (the memories' inspiration)—justified by the very reiterations made by the author in the journals. Thus, the Diaries present subjective marks, extrapolating from the merely autobiographical to create a narrative sublimated by memories. This investigation proposes a parallel between the act of writing *per si* and the space of memory as a condition for literary creation unifying both of Saramago's pieces, *Diaries of Lanzarote* and *Small Memories*.

Keywords: Journal, Memory, Self-Writing, *Small Memories*.

1 * MARGARETE SANTOS é doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Mestrado em Letras pela UNESP – São José do Rio Preto. Atuou como professora da rede estadual e municipal de Uberlândia (MG) e no ensino superior como professora de língua portuguesa nos cursos de Direito, Pedagogia e Serviço Social da Faculdade Católica de Uberlândia / PUC-Minas. Atuou na PG com pesquisa em Teoria Literária (alegoria, ironia e literatura infanto-juvenil).



A escrita da vida: diário e memórias

Os *Cadernos de Lanzarote* e *Cadernos de Lanzarote II* constituem os diários de José Saramago em duas publicações, a primeira referindo-se aos anos de 1993 até 1995 (diários I – III) e a segunda aos anos de 1996 e 1997 (diários IV – V), em que se desvelam o universo literário do autor compondo seu cotidiano, sendo o leitor, por meio dessa interação, envolto nas mais diversas situações vivenciadas por ele. Assim, entre os relatos dos seus compromissos sociais e pessoais, das suas relações com grandes personalidades da época e grandes escritores, dos seus anseios para criações futuras e do seu convívio com a companheira Pilar del Rio, configuram-se os registros diários integrados às linhas memorialísticas. Em suas palavras de 22 de maio de 1994, o autor corrobora esse sentido autorreferencial da memória: “Para isso serve a memória, para conservar vivos os que o mereceram, a lembrança de um bom homem. Que é, no fim de todas as contas, o único que vale a pena ter sido” (SARAMAGO, 1998, p. 296-297). Nesse intuito autobiográfico, descobre-se, de acordo com Molloy, o sentido do eu na escrita de si: “[...] mais modestamente, quais as fabulações a que recorre uma escrita de si em um certo espaço, em um certo tempo e em uma certa linguagem, e o que estas fabulações nos dizem sobre a literatura e a cultura a que pertencem” (MOLLOY, 2003, p.14). No caso da escrita de si nos diários de Saramago, a construção autobiográfica alia-se ao espaço da memória que, com sua potência participativa, reconstrói os fatos do presente pela contaminação subjetiva da recordação. Nesse universo autobiográfico, Blanchot aponta que:

o diário íntimo, que parece tão livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades já que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que se quiser, é submetido a uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário. (BLANCHOT, 2013, p. 270).

Embora a cronologia tradicional marque o registro dos acontecimentos, o que ocorre, em muitos momentos retomados nos *Cadernos*, é uma narrativa memorialística reconstruindo uma nova história de si por meio das lembranças que se vão configurando aos relatos de cada dia. Os *Cadernos* atuam dessa forma, como se fossem pretextos para reflexões sobre as mais distintas circunstâncias, tal como afirma o autor em 2 de fevereiro de 1994:

Habitamos fisicamente um espaço, mas, sentimentalmente, habitamos uma memória. Quando precisei descrever o último ano da vida de Ricardo Reis, tive de voltar atrás cinquenta anos da minha vida para imaginar, a partir das minhas recordações daquele tempo, a Lisboa que teria sido a de Fernando Pessoa, sabendo de antemão que em pouquíssimo poderiam coincidir duas ideias de cidades tão diferentes; a do adolescente que eu fui, fechado na sua condição social e na sua timidez, e a do poeta lúcido e genial que frequentou, como seu direito de natureza, as regiões mais altas do espírito. (SARAMAGO, 1998, p. 207).

A retomada do passado é marcante para a escrita de si, pois, mesmo que o diário esteja comprometido com os registros cronológicos, ocorre o resgate de acontecimentos passados inseridos no presente ou influenciadores das experiências e reflexões relatadas. A construção memorialística nesse contexto ocorre de forma que, segundo Sarlo, “[...] o tempo apropriado da lembrança é o presente: isto é, o único tempo *apropriado* para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o *próprio*” (SARLO, 2007, p.10, grifos da autora), fato que compactua com as ideias do autor no registro de 24 de fevereiro de 1995:

Para mim, filosoficamente (se posso ter a pretensão de usar tal palavra), o presente não existe. Só o tempo passado é que é tempo *reconhecível* – o tempo que *vem*, porque *vai*, não se detém, não fica presente. Portanto, para o escritor que eu sou, não se trata de <<recuperar>> o passado, e muito menos de querer fazer dele lição do presente. O tempo vivido (e apenas ele, do ponto de vista humano, é tempo de *facto*) apresenta-se unificado ao nosso entendimento, simultaneamente completo e em crescimento contínuo. Desse tempo que assim se vai acumulando é que somos o produto infalível, não de um inapreensível presente. (SARAMAGO, 1998, p. 490-491, grifos do autor).

Nos *Cadernos*, o “produto infalível” pode ser entendido como o espaço da memória reconstituído por meio dos relatos cotidianos povoados de lembranças em que, segundo Assmann (2011), no âmbito da recordação, prevalece o sentido de ‘potência (*vis*)’ em que se realiza um deslocamento entre o que foi arquivado e sua recuperação, ou seja, o ato de recordar não é deliberado e se integra às experiências pessoais, assim:

A recordação procede basicamente de forma reconstrutiva: sempre começa do presente e avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma reavaliação e uma renovação do que foi lembrando até o momento de sua recuperação. (ASSMANN, 2011, p.33-34).

Dessa forma, na configuração dos *Cadernos*, o que se estabelece é uma narrativa do ‘eu’ diferenciada, pois não é possível destituí-la da criação subjetivada pela memória do autor e, ao mesmo tempo, nela está contida a veracidade de uma vida por sua condição autobiográfica, como aponta Saramago em 2 de fevereiro de 1995: “Por muito que se diga, um diário não é um confessional, um diário não passa de um modo incipiente de fazer ficção” (SARAMAGO, 1998, p.471). Assim, percebe-se neste “modo incipiente de fazer ficção” a composição subjetivada dos aspectos autobiográficos resgatados pelo que se recorda durante o relato atual, ou seja, a consolidação do espaço da memória.

No caso mais específico dos escritores de obras ficcionais que se enveredaram pelos caminhos da composição diarística, caracteriza-se um compromisso que, muitas vezes, está relacionado às lembranças de aspectos presentes em suas obras, como coloca o autor em 13 de janeiro de 1995:

A experiência pessoal e as leituras só valem o que a memória tiver retido delas. Quem tenha lido com alguma atenção os meus livros sabe que, para além das histórias que eles vão contando, o que ali há é um contínuo trabalho sobre os materiais da memória, ou, para dizê-lo com mais precisão, sobre a memória que vou tendo daquilo que, no passado, já foi memória sucessivamente acrescentada e reorganizada, à procura de uma coerência própria em cada momento seu e meu. Talvez essa desejada coerência só comece a desenhar um sentido quando nos aproximamos do fim da vida e a memória se nos apresenta como um continente a redescobrir. (SARAMAGO, 1998, p. 457-458).

Em 11 de fevereiro de 1994, ao receber o prêmio pela adaptação de *In Nomine Dei*, obra teatral lançada em 1993, o autor reacende a importância da memória em sua representatividade quando diz que: “Somos a memória que temos e a responsabilidade que assumimos. Sem memória não existimos, sem responsabilidade talvez não mereçamos existir (SARAMAGO, 1998, p.237). Essa memória que se revela em seus diários compõe a sua identidade e um processo de autorrevelação por meio da escrita em que, de acordo com o pensamento de Lejeune: “O diário é um espaço onde o eu escapa momentaneamente à pressão social, se refugia protegido em uma bolha onde pode se abrir sem risco, antes de voltar, mais leve, ao mundo real” (LEJEUNE, 2008, p. 262).

No contexto dos diários, o teor ficcional consolida-se por meio das recordações que, muitas vezes, são suscitadas pela emoção ou por sentimentos diversos e, por isso, subjetivadas em sua reconstituição compondo uma possível leitura sobre o que se entende por realidade, como afirmou o autor, em uma conferência que apresentou em 10 de março de 1994 e que chamou de *Leituras e Realidades*: “o que quis dizer foi que, não podendo saber o que é, *realmente*, a realidade, o que vamos fazendo são meras ‘leituras’ dela, ‘leituras de leituras’, infinitamente. Arte e Literatura são ‘leituras’” (SARAMAGO, 1998, p.246, grifos do autor). Dessa forma, consolida-se a integração do espaço literário no campo da memória como configura Pereira: “A memória desvela-se, desse modo, como um caleidoscópio incessante e complexo, no qual o texto literário apresenta-se como um potente participante, ao contribuir para o movimento permanente de reconstrução das vias organizadoras de memórias” (PEREIRA, 2014, p. 345). No passado suscitado pelas lembranças aparece como uma forma de retomar suas origens e reconstituí-las, por isso, a importância em trazê-lo na sua figura de menino:

As autobiografias geralmente são relatos sobre a vida adulta, mas a mim interessa-me reconstituir pela memória o mundo daqueles anos e a criança que nesses anos cresceu. Digo às vezes que não concebo nada tão magnífico e tão exemplar como irmos pela vida levando pela mão a criança que fomos, imaginar que cada um de nós teria de ser sempre dois, que fôssemos dois pela rua, dois tomando decisões, dois diante das diversas circunstâncias que nos rodeiam e provocamos. Todos iríamos pela mão de um ser de sete ou oito anos, nós mesmos, que nos observaria o tempo todo e a quem não poderíamos defraudar. [...] Creio que indo pela vida dessa maneira talvez não cometêssemos certas deslealdades ou traições, porque a criança que nós fomos nos puxaria pela manga e diria: “Não faça isso”. Evidentemente, isto é uma fantasia de escritor, que para isso é que os escritores servem, mas ao mesmo tempo poderia ser uma filosofia de vida. (SARAMAGO, 2013, p. 46).

Assim, pode se perceber a intenção do autor em explorar suas lembranças da infância e adolescência as quais, muitas vezes mencionadas nos diários, já revelam o intuito de criar uma obra com esse perfil e vai, gradativamente, tornando inspiração para a sua futura produção como aponta ao justificar essa relação com a escrita dos *Cadernos*: “Bem vistas as coisas, sou só a memória que tenho, e esta é a história que conto” (SARAMAGO, 1998, p. 27). Dessa maneira, a discussão que se propõe evidencia alguns pontos marcantes desse caminho entre diário e memória, mais precisamente, resgatando nos relatos cotidianos a figuração criativa do livro de memórias que se faz impulsionada pelas acentuadas lembranças do autor sobre sua infância e adolescência, ou seja, como se registram nos *Cadernos* algumas recordações integradas à criação de *As Pequenas Memórias*.

Do Livro das Tentações para As Pequenas Memórias

Nos registros cotidianos dos *Cadernos* é recorrente as referências sobre os momentos de inspiração literária em que Saramago nos propicia uma rica experiência sobre o seu processo de criação ficcional. No caso específico da relação entre suas recordações e a composição de uma obra memorialística, o autor faz suas primeiras referências ao pretendido *Livro das Tentações* e à sua intenção de retomar a infância pelas rédeas das lembranças, como assim registra em 19 de agosto de 1993:

[...] passo com toda facilidade destes *Cadernos*, também destinados a serem livro, ao *Ensaio sobre a Cegueira*, e deste ao *Livro das Tentações*, embora, no último caso, se trate mais de registrar, por enquanto sem grande preocupação de sucessão cronológica (porém, com um irresistível frenesim), casos e situações que, *postos em movimento por uma potência memorizadora* que me assombra por inesperada, se precipitam para mim como se irrompessem de um quarto escuro e fechado onde, antes, não tivessem podido reconhecer-se uns aos outros como passado de uma mesma pessoa, esta, e agora se descobrem, cada um deles, condição do outro, e, todos eles, de mim. E o mais assombroso é a nitidez com que, letra a letra, se estão reconstituindo na minha cabeça as palavras e os rostos, as paisagens e os ambientes, os nomes e os sons desse tempo longínquo que foi o da minha infância, da minha meninice, até à puberdade. (SARAMAGO, 1998, p. 104-105, grifos nossos).

Pelos registros dos seus diários, Saramago menciona *O Livro das Tentações*, pensando em 1993, que veio a se transformar na obra *As Pequenas Memórias*, publicada em 2006, na qual o autor resgata suas primeiras lembranças da infância até a adolescência. Assim, inicialmente, o título e as pretensões de compor o regaste das memórias eram outros, sendo a inspiração o quadro de Hyeronimus Bosh sobre as *Tentações*² com a imagem de Santo Antão, com o qual o autor

2 Ascensão e queda de Santo Antão: “este painel corresponde ao primeiro momento das tentações. Assim, na parte superior da imagem o Santo é levado pelos céus por demónios. Num segundo momento Santo Antão é amparado por dois religiosos e por um leigo, vestido de vermelho escuro. Sob a ponte de madeira, três monstros lêem uma carta enquanto outra figura que patina no gelo se prepara para

deparou-se no museu da Universidade de Yale em 25 de abril de 1994, e fez o seguinte registro: “[...] fui lá encontrar uma pintura mais para colocar no meu museu particular do <<quadro mais belo do mundo>>: um *Santo Antão tentado pelo Diabo* do Mestre da Observância, que andou a pintar em Siena pelos meados do século XV”(SARAMAGO, 1998, p. 544, grifos do autor). Nas reminiscências narradas em *As Pequenas Memórias*, o autor revela essa relação com *O livro das Tentações* como título inicial da obra, pretendendo “mostrar que a santidade, essa manifestação ‘teratológica’ do espírito humano capaz de subverter a nossa permanente e pelos vistos indestrutível animalidade, perturba a natureza, confunde-a, desorienta-a”(SARAMAGO, 2006, p. 32), e presumindo que mesmo as similaridades de suas tentações de ser mundano com as de Santo Antão não caberiam a “[...] um simples repositório de recordações a que, obviamente, conviria um título mais proporcionado [...]”(SARAMAGO, 2006, p.34), proclamou o título oficial: “[...] Terá sido então por essa razão que este livro mudou de nome e passou a chamar-se *As Pequenas Memórias*. Sim, as memórias pequenas, de quando fui pequeno, simplesmente” (SARAMAGO, 2006, p.34). Dessa forma, ainda embrionária nos *Cadernos*, a ideia de uma obra especificamente de memórias aparece sobrepondo o desejo das revelações íntimas de um jovem e, gradativamente, transforma-se na vontade inerente de traduzir as primeiras recordações de sua origem e de seus familiares.

Nesse sentido, o que temos em *As Pequenas Memórias*, demarcando sua possibilidade de criação nos *Cadernos*, é a construção memorialística compreendida entre o período da infância até a adolescência, apresentando um diálogo entre a velhice e a juventude em que se reconfiguram as imagens do passado, como assim o autor apresenta nas suas primeiras abordagens de rememoração:

A criança que eu fui não viu a paisagem tal como o adulto em que se tornou seria tentado a imaginá-la desde a sua altura de homem. A criança, durante o tempo que o foi, *estava* simplesmente na paisagem, fazia parte dela, não a interrogava, não dizia, nem pensava por estas ou outras palavras: “Que bela paisagem, que magnífico panorama, que deslumbrante ponto de vista!”.(SARAMAGO, 2006, p. 13, grifos do autor).

A experiência de recompor a escritura do passado aparece nas suas marcas de teor subjetivo reconstituindo recordações e reminiscências de uma memória de vida como revela o autor:

Às vezes pergunto-me se certas recordações são realmente minhas, se não serão mais do que lembranças alheias dos episódios de que eu tivesse sido actor inconsciente e dos quais só mais tarde vim a ter conhecimento por me terem sido narrados por pessoas que neles houvessem estado presentes. (SARAMAGO, 2006, p.63).

lhes entregar outra. Mais à frente vemos um conjunto de figuras demoníacas, em trajes de religiosos, que caminham para uma construção cuja entrada é feita com o corpo de um homem ajoelhado, simbolizando um prostíbulo”. AS TENTAÇÕES de Santo Antão. Fonte: Wikipédia. 2017.
https://pt.wikipedia.org/wiki/As_Tenta%C3%A7%C3%B5es_de_Santo_Ant%C3%A3o

Nesse caminho, em muitos momentos dos diários, demarca-se a memória como fator essencial para reviver o passado, embora sempre tenha certa liberdade de se guiar pelas recordações mais sensíveis, ela se apresenta em confluência com o presente e vai delineando a reconstituição de uma história ou o que é lembrado e declarado sobre momentos vividos. Nesse âmbito, em um dos seus relatos iniciais dos *Cadernos*, datado de 7 de maio de 1993, o autor define essa relação com a memória que guia sua narrativa: “A memória é um espelho velho, com falhas no estanho e sombras paradas: há uma nuvem sobre a testa, um borrão no lugar da boca, o vazio onde os olhos deviam estar” (SARAMAGO, 1998, p.32). E, ainda, metaforicamente complementa esta ideia de inconsistência e reconstrução:

A memória é também uma estátua de argila. O vento passa e leva-lhe, pouco a pouco, partículas, grãos, cristais. A chuva amolece as feições, faz descair os membros, reduz o pescoço. Em cada minuto, o que era deixou de ser, e da estátua não restaria mais do que um vulto informe, uma pasta primária, se também em cada minuto não fôssemos restaurando, de memória, a memória. A estátua vai manter-se de pé, não é a mesma, mas não é outra, como o ser vivo é, em cada momento, outro e o mesmo. (SARAMAGO, 1998, p.32).

Essa intenção do autor aparece em muitos momentos de *As Pequenas Memórias*, tendo como um dos exemplos, as lembranças das paisagens de Azinhaga retomadas em um comentário inicial sobre um poema que escreverá: “Muitos anos depois, com palavras do adulto que já era, o adolescente iria escrever um poema sobre esse rio – humilde corrente de água hoje poluída e mal cheirosa – em que se tinha boiado e por onde havia navegado” (SARAMAGO, 2006, p.14). Dessa maneira, com o título de *Protopoema*, o autor transcreve no contexto do livro, integralmente, o longo poema configurando a fluidez da memória em imagens líricas como se segue:

Do novelo emaranhado da memória, da escuridão dos nós cegos, puxo um fio que me parece solto./ Devagar o liberto, de medo que se desfaça entre os dedos./ É um fio longo, verde e azul, com cheiro de limos, e tem a macieza quente do lodo vivo./ É um rio./ Corre-me nas mãos, agora molhadas./ Toda a água me passa entre as palmas abertas, e de repente não sei se as águas nascem de mim, ou para mim fluem./ continuo a puxar, não já memória apenas, mas próprio corpo do rio./ Sobre a minha pele navegam barcos, e sou também os barcos e o céu que os cobre, e os altos choupos que vagorosamente deslizam sobre a película luminosa dos olhos./ Nadam me peixes no sangue e oscilam entre duas águas como apelos imprecisos da memória./ Sinto a forçados braços e a vara que os prolonga./ Ao fundo do rio e de mim, desce como um lento e firme pulsar de coração./ Agora o céu está mais perto e mudou de cor./ É todo ele verde e sonoro porque de ramo em ramo acorda o canto das aves./ E quando num largo espaço o barco se detém, o meu corpo despido brilha debaixo do sol, entre o esplendor maior que acende a superfície das águas./ Aí se fundem numa só verdade as lembranças confusas da memória e o vulto subitamente anunciado do futuro./ Uma ave se nome desce donde não sei e vai pousar calada sobre a proa rigorosa do barco./ Imóvel, espero que toda a água se banhe de azul e que as aves digam nos ramos por que são altos os choupos e rumorosas a s suas folhas./ então, corpo de barco e de rio na dimensão do homem, sigo adiante para o fulvo remanso que as espadas verticais circundam./Aí, três enterrarei a minha vara até à pedra viva./ Haverá o grande silêncio primordial quando as mãos se juntarem às mãos./ Depois saberei tudo. (SARAMAGO, 2006, p.14-15).

Nesse poema de grande potencial metafórico, Saramago constitui em imagens eloquentes e sinestésicas uma interação entre a memória e o rio de sua infância enquanto o homem e o rio/natureza fundem-se em plenitude como se, assim, ele pudesse retomar a infância e nela viver tudo o que recorda. Sua transcrição nas páginas do livro de memórias corrobora para a profunda poeticidade que envolve as lembranças desveladas do mundo do menino/jovem aos olhos do homem vivido. Isso vai se evidenciar nas descrições intensas que eclodem na narrativa, como exemplo, na marcante referência ao avô Jerônimo, como se segue:

Cai a chuva, o vento desmancha as árvores desfolhadas, e dos tempos passados vem uma imagem, a de um homem alto e magro, velho, agora que está mais perto, por um carreiro alagado. Traz um cajado ao ombro, um capote enlameado e antigo, e por ele escorrem todas as águas do céu. À frente, caminham os porcos, de cabeça baixa, rasando o chão com o focinho. O homem que assim se aproxima, vago entre as cordas da chuva, é o meu avô. Vem cansado, o velho. Arrasta consigo setenta anos de vida difícil, de privações, de ignorância. E no entanto é um homem sábio, calado, que só abre a boca para dizer o indispensável. Fala tão pouco que todos nos calamos para o ouvir quando no rosto se lhe acende algo como uma luz de aviso. Tem uma maneira estranha de olhar para longe, mesmo que esse longe seja apenas a parede que tem na frente. (SARAMAGO, 2006, p. 119).

No caso dos *Cadernos*, a construção da memória é um processo de elaboração que depende das circunstâncias envoltas no momento da escrita como se pode retomar pelo pensamento de Bergson ao apontar a questão das formas do passado sobreviverem na ordenação da memória, como afirma:

Com isso, a operação prática e conseqüentemente ordinária da memória, a utilização da experiência passada para a ação presente, o reconhecimento, enfim, deve realizar-se de duas maneiras. Ora se fará na própria ação, e pelo funcionamento completamente automático do mecanismo apropriado às circunstâncias; ora implicará um trabalho do espírito, que irá buscar no passado, para dirigi-las ao presente, as representações mais capazes de se inserirem na situação atual. (BERGSON, 1999, p.84).

Essa relação entre o espírito e as circunstâncias, referida por Bergson, é percebida nos registros dos *Cadernos*, principalmente no *Diário IV*, referente ao ano de 1996, quando Saramago mergulha no passado para compor as lembranças do seu irmão Francisco que morreu em idade precoce, fazendo ressurgir esse fato para integrá-lo às páginas do pretendido *Livro das Tentações*. Fato que se concretizará quase uma década depois na obra *As Pequenas Memórias*. Esse mergulho no universo de recordações do passado flui gradativamente, por meio, do desejo de saber mais sobre a passagem do irmão pela vida e, ao mesmo tempo, reencontrar a si mesmo nesse contexto, como afirma no diário em data de 18 de junho de 1996:

Quando apareci na Azinhaga, já havia na casa onde comecei a vida um menino chamado Francisco, nascido dois anos antes. O pobrezinho veio a morrer passado pouco tempo, por isso não cheguei a sentir-lhe a falta, tanto mais que a família, depois, quase deixou de falar dele: o meu pai nunca, e a minha mãe só para me dizer, em ocasiões que eu achava mal escolhidas, que o Chico tinha faces coradíssimas, ao contrário das minhas, que sempre puxaram para o pálido. Não esperava eu que este longínquo e esquecido irmão me aparecesse de repente nas primeiras linhas do *Livro das Tentações* (e deveria tê-lo pensado, porque, na verdade, era, como agora se diz, incontornável...), impedindo-me de seguir diante enquanto não deixasse no relato notícia de sua curta vida. Percebi então que não sabia nada dele, nem sequer as simples datas do seu começo e do seu acabar: para mim, era só o Chico das faces coradas, como de facto é fácil acreditar que as teve olhando um retrato seu, empalidecido (ele, sim) pelo tempo, que, apesar de tantas mudanças e andanças, ainda hoje conservo. (SARAMAGO, 1999, p.159-160).

Em *As Pequenas Memórias*, assim coloca: “Quando há muitos anos me veio a ideia de escrever as recordações e experiências do tempo em que era pequeno, tive logo presente que deveria falar da morte (já que tão pouca vida teve) do meu irmão Francisco” (SARAMAGO, 2006, p.113). Esse desejo “incontornável” de saber mais sobre o nascimento e morte do irmão desenrola-se nos relatos dos *Cadernos* desenterrando lembranças da própria história do autor, como registra em 26 de junho de 1996:

Telefonaram-me do Instituto Bacteriológico Câmara Pestana. Ainda não conseguiram descobrir o registro do internamento e do falecimento de meu irmão Francisco, mas encontraram o que nunca tinha pensado pedir-lhes: o meu próprio registro, de uma vez que lá estive internado. É no Instituto Câmara Pestana, precisamente, que se situa aquela que é a *terceira recordação mais antiga da minha infância*: eu no isolamento, olhando os meus pais por detrás do vidro de separação, a brincar com uma casca de banana, movendo-a como se se tratasse de um abano. (SARAMAGO, 1999, p. 163, grifos nosso).

O passado retomado nos relatos do presente é consolidado pelas inquirições do autor sobre os fatos que demarcaram a história de seu irmão e a sua própria história no momento de registro do diário, conseqüentemente, como base da construção memorialística que se justifica nas palavras de 27 de agosto de 1996:

Prossegue o mistério da morte de meu irmão Francisco. Julgava eu, recordando o que tantas vezes ouvi dizer a minha mãe, que ele tinha sido internado, sofrendo difteria, no Instituto Bacteriológico Câmara Pestana, onde viria a falecer, mas o Instituto, depois de buscar nos arquivos informa-me de que nenhum Francisco Sousa filho dos nossos pais deu ali entrada. Teria, afinal, morrido em casa? Se assim foi, como é possível não ter eu conservado qualquer recordação do lutuoso acontecimento, por muito criança que fosse então? Teria ido morrer noutro hospital? [...] Que passo deverei dar agora? Pedir a alguém que percorra por mim os labirintos arquivísticos dos cemitérios de Lisboa, à procura de um Francisco Sousa que parece não querer aparecer? (SARAMAGO, 1999, p. 207).

Em 27 de setembro de 1996, o autor descreve suas tentativas para descobrir os registros de morte do irmão enfatizando o desejo futuro do livro de memórias, como se segue:

Ando, desde há meses, às voltas com uma questão que só para mim tem importância: averiguar a data do falecimento do meu irmão Francisco de Sousa, que nasceu a 28 de Outubro de 1920, em Azinhaga, concelho de Golegã, e morreu de difteria, em Lisboa, num qualquer dia de 1923 ou 1924, ou mesmo 1925[...]. Eu sei que parecerá um trabalho com muito de gratuito (que importa agora saber a data exacta em que morreu um miúdo há mais de 70 anos?), mas o que me leva a pedir a tua ajuda tem que ver com *O Livro das Tentações*, onde inevitavelmente devo falar desse Francisco de Sousa de quem não me lembro: tal como estão as coisas agora, é como se eu tivesse um irmão imortal. (SARAMAGO, 1999, p. 226-227).

Enfim, em 8 de novembro de 1996, ocorre a revelação sobre onde foi sepultado o irmão interligando os afetos do passado à coincidência de ser onde estava enterrado o já mencionado avô Jerônimo, tão presente em sua vida. A referência, nos relatos cotidianos, àqueles que se foram é considerada pelo autor como uma necessidade para trazê-los pela memória em sua escritura, como descreve:

Enfim, decifrou-se o mistério. O Chico – o meu irmão Francisco – faleceu às 18 horas do dia 22 de dezembro de 1924, no Instituto Bacteriológico Câmara Pestana, e foi enterrado às 16:35 horas do dia 24 de dezembro, véspera de Natal. Tinha quatro anos e dois meses. Não morreu de difteria, ou garrotilho, como julgava minha mãe, mas de broncopneumonia [...]. Investigaram-se os arquivos de seis cemitérios e o registro dele estava no cemitério de Benfica, o mesmo cemitério, precisamente, onde, vinte quatro anos mais tarde, viria a ser sepultado o nosso avô Jerónimo, aquele inesquecível velho que, pressentindo que não voltaria da viagem que o levava da Azinhaga a um hospital de Lisboa, se despediu das árvores do seu pobre quintal, uma por uma, abraçando-se a elas, a chorar. *Alguém, mais sensível, dirá que há demasiados mortos nesta página*. Talvez tenha razão, mas escrever sobre eles é a maneira, a única que está a meu alcance, de os conservar neste mundo por mais algum tempo ainda. Quem falaria hoje do meu irmão Francisco, se eu não estivesse aqui? Quem imaginaria, se não existisse eu para contá-lo, que aquele avô Jerónimo Melrinho, analfabeto, tosto guardador de porcos, homem de silêncios, tinha um tão grande coração? *Também é para o dizer que vivo*. (SARAMAGO, 1999, p.247, grifos nossos).

O irmão torna-se o motivador para escavações do passado e inspiração para o livro de memórias e, depois, para a obra ficcional *Todos os Nomes*, como assim coloca o autor em 22 de novembro de 1996: “Digamos que o Francisco de Sousa, falecido na idade de quatro anos e dois meses, será co-autor de um livro que começou a ser escrito setenta e dois anos depois de sua morte” (SARAMAGO, 1999, p. 259). Especificamente sobre a inspiração de *Todos os Nomes*, ainda relata o seguinte em 21 de setembro de 1996:

Esta manhã ainda deitado na cama, entre as névoas do primeiro despertar, tal como se na minha frente fossem flutuando peças soltas de um mecanismo que, por si mesmas, procurassem os seus lugares e se encaixassem umas nas outras, comecei a distinguir, de um extremo a outro, o desenvolvimento do enredo de *Todos os Nomes* [...]. Estava a pensar, de um modo vago, sonolento, nos esforços que tenho feito para encontrar a pista do meu irmão, e de repente, sem qualquer relação aparente, começaram a desfilar-me na cabeça as personagens, as situações, os motivos, os lugares de uma história que não chegaria a existir (suponho que a virei a escrever) se o óbito do Francisco de Sousa tivesse sido registrado na Conservatória de Golegã, como deveria. (SARAMAGO, 1999, p.222).

Dessa forma, esses caminhos transcritos nos *Cadernos* são retomados entre as tantas recordações de *As Pequenas Memórias*, ao mesmo tempo em que consolidam o desejo do autor em conhecer e homenagear o irmão com o qual teve pouca convivência, concluindo essa busca, anos depois, em seu livro de memórias:

O Francisco morreu no dia 22 de Dezembro, às quatro horas da tarde, e foi enterrado no cemitério de Benfica no dia 24, quase à mesma hora (triste Natal foi aquele para os meus pais). A história do Francisco, porém, não se acaba aqui. Sinceramente, penso que o romance *Todos os Nomes* talvez não tivesse chegado a existir tal como o podemos ler, se eu, em 1996, não tivesse andado tão enfiado no que se passa dentro das conservatórias de registo civil. (SARAMAGO, 2006, p. 114-115).

Essa relação entre diário e memórias, na obra de Saramago, permite a conjugação de três épocas distintas em um mesmo enfoque tendo, primeiro, os fatos que envolvem a história do irmão do nascimento em 28 de Outubro de 1920 ao falecimento em 22 de dezembro de 1924, depois, no ano de 1996, os registros dos *Cadernos* quando busca por informações sobre o irmão e, finalmente, no ano de 2006, as lembranças registradas com a publicação de *As Pequenas Memórias*. Ocorre um diálogo memorialístico em um espaço biográfico integrando as reflexões de uma época remota transcritas nos diários e já predestinadas para o futuro no, ainda, prematuro livro de memórias, condizente com o que Arfuch aponta:

Assim, a noção de *espaço biográfico* tenta dar conta de um terreno em que as formas discursivo-genéricas clássicas começam a se entrecruzar e hibridizar, a categoria de *valor biográfico* adquire um novo caráter de protagonista no traçado narrativo que dá coerência à própria vida; e a apelação a uma referencialidade estável como ponto de ancoragem é deslocada em relação às diversas estratégias de autorrepresentação. (ARFUCH, 2010, p. 10-11).

A conexão que se estabelece entre os *Cadernos* e *As Pequenas Memórias* compõe uma forma de escrita autobiográfica em que o autor transita em seus momentos de vida e, ao mesmo tempo, recondiciona sua própria história interligando épocas e motivações. A reconstrução da memória como espaço da autorreferencialidade nos diários de Saramago é essencialmente demarcada pela retomada de suas origens familiares e da sua infância, configurando uma história narrada pelo homem que a relembra no momento presente. De acordo com Bergson:

Na verdade, o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora. (BERGSON, 2006, p. 47-48).

Desse modo, o que se estabelece em alguns momentos marcantes dos *Cadernos* de Saramago é uma dinâmica entre a composição diarística por meio da interação com o espaço da memória integrando o passado e o presente. As lembranças ou as recordações que se comprazem nos relatos cotidianos corroboram para o teor autobiográfico configurando a memória como parte relevante de toda e qualquer história de vida, como aponta em 18 de fevereiro de 1997:

Perguntar-se-á a quem poderão interessar essas miudezas? Só a mim, evidentemente. Em todo o caso, pergunto-me se haverá alguma coisa nas vidas de todos nós que mereça que lhe chamemos miudeza, ou se, pelo contrário, tudo importa, tudo conta, *e somos nós que geralmente não suportamos levar carga demasiada às costas da memória*. (SARAMAGO, 1999, p. 315, grifos nossos).

Saramago, nesse caminho, consolida essa ânsia humana de se fazer representado por sua história enfatizando a importância de recompô-la pela memória e representando as peculiaridades de cada existência e a essência de cada ser.

Considerações Finais

Nos cinco anos de registros cotidianos dos dois volumes dos *Cadernos de Lanzarote*, ou os Diários I ao V, Saramago propicia inúmeras possibilidades de envolvimento com sua obra permitindo amplas discussões teóricas. A abordagem proposta nesse artigo resgata uma dessas possibilidades em um breve estudo sobre a relação diário e memória que interliga aos registros de vida do autor, ao universo das lembranças e da criação da obra *As Pequenas Memórias*. Assim, destacando os relatos diarísticos em que o autor, nos seus mais de setenta anos, recorda sua infância e adolescência por meio do que se caracteriza como o espaço da memória quando dialoga com a criação e concretização da obra que se efetivará em 2006, quatro anos antes de sua morte. Partindo dos *Cadernos*, verificou-se uma intersecção entre passado, presente e futuro caracterizando o espaço autobiográfico em uma narrativa guiada pela subjetividade da memória em que se revelam alguns aspectos do universo pessoal e criativo do autor José Saramago.

Referências

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução Paulo Soethe (coord.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

AS TENTACÕES de Santo Antão. In: **Wikipédia**. 2017. Disponível em:

< https://pt.wikipedia.org/wiki/As_Tenta%C3%A7%C3%B5es_de_Santo_Ant%C3%A3o > . Acesso em: 31 maio 2018.

BERGSON, Henry. **Matéria e Memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSON, Henry. **Memória e Vida**: Textos escolhidos por Gilles Deleuze. Tradução Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Tópicos).

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Org. de Jovita M^a Gerheim Noronha. Trad. Jovita M^a Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MOLLOY, Sylvia. **Vale o escrito** – a escrita autobiográfica na América hispânica. Tradução Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003.

PEREIRA, Danielle Cristina Mendes. Literatura, lugar de memória. In: **SOLETRAS** – Revista do Departamento de Letras da FFP/UERJ, n. 28, jul.- dez, 2014, pp.344-355.

SARAMAGO, José. **Cadernos de Lanzarote**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SARAMAGO, José. **Cadernos de Lanzarote II**. São Paulo : Companhia das Letras, 1999.

SARAMAGO, José. **As Pequenas Memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SARAMAGO, José. **Da Estátua à Pedra e Discursos de Estocolmo**. Belém: EdUFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

CADERNOS DE LANZAROTE: A ESCRITA DOS DIÁRIOS COMO APRENDIZADO DO EXÍLIO

LANZAROTE DIARIES: JOURNAL WRITING AS LEARNING FROM THE EXILE

Marcelo Brito da Silva
Vinicius Carvalho Pereira^{1}*

RESUMO

O presente artigo analisa os diários de José Saramago, intitulados *Cadernos de Lanzarote*, como documentos de aprendizado do exílio, mantidos durante os anos em que o escritor se exilou voluntariamente na ilha espanhola que dá nome à obra, motivado pela mágoa contra o governo português, o qual havia proibido o romance *O evangelho segundo Jesus Cristo* de concorrer ao Prêmio Literário Europeu. Adota como referencial teórico o pensamento de Edward Said (2003; 2005) sobre o tema do exílio, e de Philippe Lejeune (2014), Béatrice Didier (1991) e Rodrigo Xavier (2013) sobre o diário como gênero. O artigo mapeia excertos dos *Cadernos de Lanzarote* que revelam de modo mais evidente o sentimento de exílio, assinalando que, no caso de Saramago, a saída de Portugal foi um ato de liberdade e que os diários representam um exercício de reconstrução da vida longe da pátria. Suas páginas contêm críticas do escritor ao seu país, mas também afirmações de apreço e forte ligação a Portugal. Também corroboram a leitura dos *Cadernos* como escrita do exílio os trechos nos quais Saramago reflete sobre sua nova relação com Lanzarote, em expressões de gratidão e admiração.

Palavras-chave: *Cadernos de Lanzarote*; José Saramago; diário; escrita do exílio.

ABSTRACT:

This paper analyzes José Saramago's journals, *Lanzarote Diaries*, as documents of the writer's learning from the period when he willingly exiled himself in the Spanish island his book is named after. Saramago was motivated by distress over the Portuguese government's decision to veto the novel *The Gospel According to Jesus Christ* from running for the European Literary Prize. As to the theoretical references for our discussion, we adopt contributions by Edward Said (2003; 2005) on the theme of exile, and by Philippe Lejeune (2014), Béatrice Didier (1991) and Rodrigo Xavier (2013) on journals as a genre. We herein map out excerpts from *Lanzarote Diaries* that highlight the feeling of exile, pointing out that leaving Portugal behind was an act of freedom for Saramago, and that his journals represent an exercise of rebuilding life away from his country. His pages show criticisms of Portugal, but also fondness and tight connections to the country. The parts where Saramago reflects upon his new relation to Lanzarote, with expressions of gratitude and admiration, also confirm our reading of the *Lanzarote Diaries* as exile writings.

Keywords: *Lanzarote Diaries*; José Saramago; journal; exile writing.

1 * VINICIUS CARVALHO PEREIRA é professor do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Doutor e Mestre em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Estágio de Pós-Doc na Universidade de Nottingham (UoN-UK). É Líder do grupo de pesquisa SEMIC- Semióticas Contemporâneas. Coordenador do ensino de Pós-Graduação da UFMT.

MARCELO BRITO DA SILVA Doutor em Estudos de Linguagem pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). É professor do Instituto Federal de Mato Grosso (IFMT) - campus Rondonópolis. Tem experiência na área de Letras, com ênfase no ensino de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira.



Para discutirmos a escrita dos diários como aprendizado do exílio nos *Cadernos de Lanzarote*, de José Saramago, podemos começar pontuando algumas definições importantes sobre o tema do exílio, a partir das contribuições de Edward Said. Segundo ele, é preciso estabelecer distinções entre exilados, refugiados, expatriados e emigrados (SAID, 2003, p. 54). O “exilado” propriamente dito carrega o estigma do banimento, pois se encontra impedido de voltar para sua terra. Em face disso, leva uma vida infeliz e é visto como um forasteiro. O “refugiado” contempla uma conotação política que remete a grandes contingentes de pessoas carentes de ajuda internacional. Contrastando o exilado e o refugiado, Said (2003) lembra que o primeiro traz um toque de solidão e espiritualidade, enquanto o segundo traz um sentido de inocência e necessidade. Uma terceira categoria é a do “expatriado”, aquele que mora voluntariamente em outro país, como é o caso do escritor que abordaremos neste estudo. As pessoas nessas condições sentem a mesma solidão dos exilados, no entanto, não compartilham semelhantes interdições. Em seu texto, Said (2003) cita o exemplo de Hemingway e Fitzgerald, que, como Saramago, escolheram deixar o país de origem. Por último, Said destaca os “emigrados”, que gozam de uma situação ambígua, pois embora se sintam inicialmente deslocados, participam da construção do país de destino e acabam perdendo, com o tempo, o rótulo de exilados. É o caso dos colonos europeus na África, Ásia e na Austrália, que passaram a ser vistos na qualidade de pioneiros (SAID, 2003, p. 53).

Edward Said afirma que o exílio é um tema vigoroso, não obstante ser uma realidade terrível para quem o experimenta. Ele ressalta que, se por um lado o exílio protagonizou episódios heroicos e românticos da literatura, por outro lado “eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação” (SAID, 2003, p. 46). Com tais esforços, muitos escritores e intelectuais (e aqui podemos incluir o próprio Said) tentaram conferir dignidade a uma condição que facilmente pode ameaçar a dignidade e a identidade das pessoas. Com base nessas reflexões, vamos pensar agora sobre o modo como José Saramago viveu a sua experiência de exílio em Lanzarote.

Philippe Lejeune (2014) apresenta o diário como uma atividade passageira e irregular, mantida geralmente durante alguma fase da vida, como um exercício sazonal que se torna uma espécie de pulsão em momentos cruciais da existência. Isso nos leva a pensar na motivação de José Saramago em manter um diário por cinco anos, de 1993 a 1997, publicados aqui no Brasil em dois volumes, intitulados *Cadernos de Lanzarote I* (1997) e *Cadernos de Lanzarote II* (1999), doravante chamados apenas de *Cadernos*. Nas palavras do escritor, como lemos no excerto abaixo, vemos que ele desejou somar aos sinais que o identificavam um olhar sobre si mesmo, e o fez a partir da circunstância do seu exílio voluntário em Lanzarote, uma das ilhas Canárias que pertence à Espanha:

Ora, **trazido pelas circunstâncias a viver longe**, tornado de algum modo invisível aos olhos de quantos se habituaram a ver-me e a encontrar-me onde me viam, senti (sempre começamos por sentir, depois que passamos ao raciocínio) a necessidade de juntar aos sinais que me identificam um certo olhar sobre mim mesmo (SARAMAGO, 1997, p. 10, grifos nossos).

Com efeito, há épocas na vida mais propícias à escrita de um diário. Philippe Lejeune (2014) aponta alguns exemplos, tais como a adolescência e os períodos de enfermidade. Béatrice Didier (1991), ao tratar da variedade do diário, cita subgêneros que têm a ver com momentos especiais, como os diários de viagem, de prisão ou de viciados.

A primeira entrada dos *Cadernos* data de 15 de abril de 1993. Nela José Saramago lembra do presente que recebera dos cunhados María e Javier, um caderno de papel reciclado que vinha com a recomendação de que era para o escritor registrar nele seus “dias de Lanzarote” (SARAMAGO, 1997, p. 11). José Saramago confessa também que já vinha alimentando a ideia de manter um diário pessoal. A questão é saber em que medida se pode identificar os *Cadernos* como escrita do exílio. Que sentimento de exílio as páginas dos *Cadernos* revelam?

José Saramago saiu de sua pátria motivado pela mágoa contra o governo português, chefiado à época pelo primeiro-ministro António Cavaco da Silva, cujo subsecretário de cultura proibiu *O Evangelho segundo Jesus Cristo* de concorrer ao Prêmio Literário Europeu, em 1992. Numa entrevista a José Carlos de Vasconcelos, José Saramago comenta a razão de sua saída de Portugal:

O mal de amor de José Saramago pela Pátria é conhecido. Pago todos os impostos em Portugal e voto em Portugal. Se não vivo em Portugal é porque fui maltratado, publicamente ofendido pelo governo de Cavaco Silva, de que era secretário de Estado da Cultura Santana Lopes e subsecretário Sousa Lara. E no governo, a que pertencia Durão Barroso, não se levantou uma única voz dizendo “isto é um disparate, isto não se faz!” (SARAMAGO, 2010, p. 103).

Tal sentimento perpassa várias entradas dos *Cadernos*, especialmente o primeiro volume, de 1993. A partir do segundo volume, a mágoa aparece mais espaçada e aparentemente arrefecida.

Entre os artigos que encontramos sobre os *Cadernos*, um deles nos ajuda a pensar no tema do exílio. Com o título “‘Lanzarote é minha jangada de pedra’: José Saramago e a escrita memorialística do exílio”, o artigo de Rodrigo Xavier (2013) coloca o exílio voluntário do escritor em Lanzarote como condição profícua para a produção da escrita de si, embalada pela memória e pelo afastamento geográfico de Portugal. Segundo o articulista, os *Cadernos de Lanzarote* são o registro da vida do escritor como homem afastado de Portugal e ao mesmo tempo um exercício de aprendizado do exílio. Salienta que nem sempre o exílio é obrigatório, como foi o caso de José Saramago, que se retirou voluntariamente do seu país:

Por vezes, o exilado recorre ao afastamento de seu lugar natalício, posto que este não lhe oferece mais o espaço para que se manifeste como deseja, ou ainda, sente-se o exilado alijado da sua própria casa porque ela já não mais o acolhe como filho dileto, ou não reconhece nele um representante digno da identidade patriótica que representa os interesses e as ideologias nacionais (XAVIER, 2013, p. 218).

Portanto, no caso de José Saramago, o exílio foi uma opção, um ato de liberdade. Mas também não deixa de ser uma solidão vivida fora do grupo. Por esse motivo, o escritor manteve o diário como tentativa, talvez, de resgatar seu senso de pertencimento e atendendo à necessidade de reconstruir sua vida longe da pátria. Nesse sentido, os *Cadernos* podem ser considerados um tipo de aprendizado do exílio, uma tentativa de lidar com a perda de contato com a solidez da terra natal.

Os *Cadernos*, além de deixarem transparecer a dor do exílio, são caracterizados por uma aguda crítica das consciências e uma leitura de Portugal por um escritor que assumiu seu compromisso de intelectual e de figura pública. Nessa leitura, José Saramago denuncia a apatia social e a ausência de senso crítico dos portugueses, que, segundo ele, mergulharam o país num processo de conformismo e declínio.

Recorremos a algumas anotações sobre passagens que podemos considerar como indicadoras de uma escrita do exílio, com as quais reforçamos as colocações de Xavier (2013). São muitas as análises de José Saramago sobre Portugal e de sua relação com a Europa nas páginas dos *Cadernos*, bem como entradas que revelam saudades da pátria e do povo português. Confirma-se, como o próprio José Saramago escreveu no *Conto da ilha desconhecida* (1998), que é preciso sair da ilha para ver a ilha.

Em 22 de maio de 1993, sobre a condenação de Xanana Gusmão, ativista pela independência do Timor Leste, José Saramago comenta o hábito de seus compatriotas de buscarem alívio para suas consciências com procedimentos por ele entendidos como torpes:

Xanana Gusmão foi condenado a prisão perpétua. Portugal não sabe que fazer com este homem. Começamos por considerá-lo como uma espécie de *pharmacos*, um espelho das nossas culpas e também um pequeno remorso particular, levadeiro, tranquilizador da nossa indiferença e cobardia. Depois veio a prisão e o desmoronamento de uma personalidade que críamos, nós, abúlicos, nós, débeis, talhada numa só peça. O resistente exemplar tornou-se em reles traidor. Agora, iniquamente julgado e condenado, é mais do que certo que vai dar-se princípio a um daqueles «processos de beatificação» tão caros à suavíssima alma portuguesa, sempre pronta a desculpar as responsabilidades alheias esperando que dessa maneira lhe sejam perdoadas as suas... Xanana Gusmão, de quem, no fundo, ninguém quer saber, vai servir para isto (SARAMAGO, 1997, p. 47).

A “suavíssima alma portuguesa” não escapa de outra crítica severa, desta vez tocante à sua força e coragem, na entrada de 7 de janeiro de 1994, em que José Saramago invoca “reminiscências histórico-melancólicas” (SARAMAGO, 1997, p. 187). Refere-se à crença secular alimentada por muitos portugueses de que o próprio Cristo aparecera a D. Afonso Henriques antes da batalha de Ourique. O escritor, seguindo a linhagem de Alexandre Herculano, põe em suspeição o relato dos cronistas, que sempre procuram enraizar a ideia de que os portugueses são “melhores”, e comenta com ironia a difundida ideia da participação divina nos sucessos da batalha. Acidamente, José Saramago dispara:

Os cronistas dizem que éramos pouquíssimos em comparação com a multidão dos mouros, afirmação que depois ganhou raízes, porque, no geral das guerras posteriores, até aos nossos dias, sempre foi ponto de honra nosso sermos menos que os adversários. A nossa força e a nossa coragem não necessitam, portanto, de melhor demonstração. Quanto à batalha de Ourique, tirando-lhe o Cristo, terá sido igual às outras: uns morreram, outros não. Parece que o sangue derramado foi muito, o que não admira. Se me perguntam como é que vejo o formidando e teológico combate, acho que foi uma lástima ter Cristo aparecido somente ao nosso primeiro rei. É que podia ter aparecido igualmente aos infiéis mouros, persuadindo-os à boa paz do seu erro e trazendo-os à verdadeira fé, então ainda na pujança do seu primeiro milénio. Convertidos ao cristianismo, os antigos sequazes de Mafoma passariam a engrossar as nossas hostes e a colaborar na multiplicação dos Portugueses, graças ao que não teríamos começado uma pátria com essa lamúria piegas de sermos poucos. Já sei que os patriotas acodem sempre a rectificar: «Poucos, sim, mas bons.» E eu digo, suspirando: «Que bom seria se pudéssemos ser melhores...» (SARAMAGO, 1997, p. 188).

Por ocasião de uma mesa redonda em que o tema era Lisboa, José Saramago comenta a constante referência que é feita ao passado glorioso dos portugueses que, segundo ele, os transforma “numa espécie de Gregos de agora que caíssem na fraqueza tonta de vangloriar-se dos Homeros e Platões, dos Péricles e Demóstenes, dos Pitágoras e Epicuros...” (SARAMAGO, 1997, p. 279) E, na mesma mesa, falando da cidade e de seus projetos inacabados, como o da avenida que D. João V queria abrir do convento de Mafra até o mar, José Saramago escreve: “Parece ser a nossa sina: deixar tudo a meio caminho, ou nem isso” (1997, p. 279).

Numa outra ocasião, então em Buenos Aires, José Saramago afirma que “em Portugal, nunca nada é grande demais. Tudo fica sempre na mediania, na pequenez. Nunca há grandes sentimentos nem grandes paixões” (SARAMAGO, 2010, p. 101). Citamos outra declaração, colhida de fora dos *Cadernos*, como a anterior, dada ao Jornal de Letras em 1999, que corrobora a voz crítica em relação a Portugal que o escritor sustentou em seus anos de Lanzarote:

Este país [Portugal] preocupa-me, este país dói-me. E aflige-me a apatia, aflige-me a indiferença, aflige-me o egoísmo profundo em que esta sociedade vive. De vem em quando, como somos um povo de fogos de palha, ardemos muito, mas queimamos depressa... (SARAMAGO, 2010, p. 102).

Na entrada de 25 de fevereiro de 1995, José Saramago, sem fazer nenhuma referência a fatos do dia, local ou evento, ocupa-se exclusivamente em pensar sobre “O que é Portugal?” Para ele, o país talvez seja um “adormecido inquieto” cujos filhos, quando precisam falar sobre ele, invocam a história e a cultura. Para José Saramago, a constância dessa invocação é um modo de compensar frustrações e um tipo de dormência nacional:

Como evitar que a «antiga e gloriosa história» continue a servir de derradeira e estéril compensação de todas as nossas frustrações? Como resistir à tentação falaz de sobrevalorizar o que há alguns anos se acreditou ser «uma certa renovação cultural», fazendo dela um álibi ou uma cortina de fumo? Ou chegámos já tão baixo que, depois de termos desistido de explicar-nos, nem nos damos ao trabalho de justificar-nos? (SARAMAGO, 1997, p. 491-492).

As críticas de José Saramago presentes nos *Cadernos* transcendem fronteiras e contemplam a questão da União Europeia. O anti-europeísmo do escritor é conhecido especialmente por suas entrevistas, mas desde sempre pelo romance *A Jangada de pedra* (1986), e as páginas do diário acrescentam fortes pinceladas no quadro de sua opinião. Para ele, Portugal perde muito em participar da União Europeia. No registro de 2 de dezembro de 1994, o escritor elogia o artigo de Pedro Ramos de Almeida sobre o protetorado português na União Europeia e critica a tendência histórica de Portugal de sempre se colocar sob o poder de um país mais forte. Para o autor, tal poder foi por muito tempo a Inglaterra, depois os Estados Unidos e agora é a União Europeia, que, como os demais, ameaça a independência nacional, “não por efeito de qualquer tipo de absorção violenta, mas por um processo lento, de mesquinha e servil dissolução” (SARAMAGO, 1997, p. 417).

As páginas do diário revelam não apenas as críticas do exilado escritor ao seu país, como também dão conta da consciência que demonstra ter da repercussão de suas palavras, de como elas alimentam o dissabor dos “patriotarrecas” e fazem dilatar sua impopularidade:

Entretanto, graças à entrevista que dei a Juan Arias e que saiu em El País do dia 15, a pátria já terá algo mais com que entreter-se: aí digo que é difícil que possa haver uma cultura viva num país morto, como é o caso de Portugal, aí pergunto para que serve um país que depende, para viver, de tudo e de todos... A estas horas, já os patriotarrecas do costume devem andar por lá a rosnar contra o indigno e o ingrato. Ou então, nada: tanto quanto a tristeza de que falava o Camões, também a beata satisfação de si próprio, essa em que anda a rebolar-se meia população, pode ser vil e apagada. Proposta para um debate: de um ponto de vista cultural sério, sem confundir alhos com bugalhos, que projecção efectiva tem Lisboa no País de que é capital? (SARAMAGO, 1997, p. 194)

Com tais críticas, José Saramago sofreu desqualificação de todo tipo por parte de seus conterrâneos, mas mesmo assim não deixou de afirmar seu orgulho de ser português e sua forte ligação com seu país. Ele nunca pretendeu deixar Portugal, pois seu problema não era com o país, mas com o governo, conforme lemos nesta declaração do escritor dada à *Folha de São Paulo*:

Espalham por aí ideias sobre minha relação com o meu país que não estão corretas. Saímos de Lisboa [para a ilha de Lanzarote] em consequência de uma atitude do governo, não do país nem da população. Mas do governo, que não permitiu que meu livro [*O Evangelho segundo Jesus Cristo*] fosse inscrito num prêmio da União Europeia. Nunca tive problemas com o meu país, mas com o governo, que depois não foi capaz de pedir desculpas [...]. Mudei de bairro, porque o vizinho me incomodava. E o vizinho era o governo português (SARAMAGO, 2010, p. 107).

Diante do exposto, concordamos com Rodrigo Xavier em considerar que o exílio se tornou uma oportunidade para a produção de uma escrita de si que talvez não fosse possível fora dele. O exílio constituiu-se, com efeito, numa tomada de visão privilegiada em relação ao lugar de origem, como aconteceu com outros escritores, os quais, em condições semelhantes, viram-se impelidos a escrever suas memórias em diários:

cada um à sua maneira, percebeu durante a experiência do exílio a condição necessária ao desenvolvimento de uma nova maneira de ver, sentir, dizer sobre o si mesmo e sua relação com a “casa”, ou mesmo sobre a relação estabelecida entre si, a nova morada e como a antiga casa lhe parece agora (XAVIER, 2013, p. 222).

O sentimento universal do exilado é a saudade. O primeiro registro de saudade que encontramos nos *Cadernos* tem a ver com a língua. Em 5 de maio de 1993, José Saramago escreve:

Mas hoje, quando as palavras portuguesas — talvez por estar vivendo tão fora delas, nesta ilha de Lanzarote — me aparecem como se acabassem de ser criadas no mesmo instante em que as leio, ou as digo, ou as evoco, deixei a palavra de que precisava para o meu trabalho e fui-me a satisfazer a curiosidade (SARAMAGO, 1997, p. 29).

O registro acima tem a ver com o hábito de recorrer ao dicionário, confessado por Saramago em outro passo dos *Cadernos*, hábito este que se tornou mais frequente quando ele passou a morar em Lanzarote. Assim ele explica o motivo: “não é porque as dúvidas, agora, sejam mais frequentes ou mais incômodas que antes: o que sucede é que se me vem tornando exigentíssima a necessidade de estar perto das minhas palavras” (SARAMAGO, 1997, p. 473). E, na entrada de 15 de março de 1995, o escritor celebra a chegada de Baptista-Bastos e a entrevista para a Sociedade Portuguesa de Autores como uma oportunidade de matar saudades da língua portuguesa: “Adivinho que vou falar mais do que o necessário porque não é todos os dias que me aparecem aqui ocasiões de praticar a língua” (SARAMAGO, 1997, p. 505).

Não apenas o contato com a língua de Camões aplaca as saudades sentidas por José Saramago, como também a chegada de conterrâneos, os quais trazem à casa do escritor “um Portugal de que já quase estava esquecido” (SARAMAGO, 1997, p. 175). Nesse passo, o escritor estava se referindo a Sérgio Ribeiro e Manuel Freire, amigos do escritor, entre outros portugueses.

Em 8 de janeiro de 1996, José Saramago tem contato com notícias de Portugal via antena parabólica instalada em Lanzarote por iniciativa de Pilar. Soube então das angústias dos portugueses diante das tragédias ligadas às inundações e confessa o mal-estar de não participar *in loco* da dor de seus compatriotas:

Percebi então que estar longe é não poder participar, não ser molhado pelas mesmas chuvas, não sentir as mesmas aflições. E quando me apareceram, alagados, os campos do meu velho Ribatejo, aí foi pior, experimentei a sensação incômoda de ser uma espécie de trânsfuga... Vá lá a gente entender a alma humana (SARAMAGO, 1999, p. 19).

Este sentimento de pertença a Portugal, bem como certo desconforto com sua opção pelo exílio voluntário, transparecem em outras passagens dos *Cadernos*, como se vê, por exemplo, no comentário que o escritor faz ao saber do convite para proferir discurso no evento Portugal-Frankfurt 97, segundo consta no registro de 21 de maio de 1997:

A razão de ter sido chamado a ocupar um lugar nesta mesa talvez se deva, afinal, ao facto de ter ido viver para fora da minha pátria, numa distante ilha atlântica: alguém terá tido a ideia generosa de dizer-me que não fui esquecido, que estou perdoado... (SARAMAGO, 1999, p. 378)

Por semelhante modo, corroboram a leitura dos *Cadernos* como escrita do exílio os excertos nos quais José Saramago reafirma sua identificação e apego afetivo ao solo pátrio, por meio de confissões que apenas a situação do exílio propicia:

Toda a gente sabe que Lanzarote não é a minha terra, e eu nunca consentirei que se esqueça que o meu lugar de origem, o autêntico, o natural, o de raiz, flor e fruto, é a Azinhaga, com tudo o que, de norte a sul e de este a oeste, chamado Portugal, a rodeia (SARAMAGO, 1997, p. 560).

A escrita do exílio enseja um novo olhar sobre o lugar de origem, com o qual é possível experimentar uma sensação de reencontro. A passagem que segue, de 20 de maio de 1995, cujo contexto é uma viagem de carro a Lisboa, revela o deslumbramento do escritor pela “formosíssima” cidade, paradoxalmente conhecida e descoberta, ambíguas impressões de quem se sente como filho e visita ao mesmo tempo:

A entrada pela Ponte 25 de Abril, apesar do desfiguramento de que têm vindo a ser vítimas as colinas da cidade, continua a oferecer uma vista assombrosa a quem chega. Una barbaridad, como sonoramente exclamou há anos um espanhol que viajava no autocarro que me trazia de Sevilha. Vinha sentado no banco logo atrás de mim, não dera qualquer sinal de presença durante a viagem, e de súbito, quando o autocarro entrou na ponte e Lisboa se lhe ofereceu, formosíssima, aos olhos, ei-lo a exclamar irresistivelmente: Qué barbaridad! Examino hoje os meus próprios sentimentos, e concluo que também eu estou aqui de visita. «Que maravilha», penso, «e isto está sempre aqui quando estou longe...» Confesso que me fez alguma inveja (SARAMAGO, 1997, p. 560).

As releituras de Portugal e as saudades pátrias contextualizam a classificação dos *Cadernos* como escrita do exílio. Na verdade, os diários da ilha corroboram a afirmação de Said de que o exílio não significa um corte total, um isolamento, “uma separação desesperada do lugar de origem” (SAID, 2005, p. 56). Para a maioria dos exilados, não há uma precisão cirúrgica no corte que o exílio representa, o que significa que eles têm de conviver com a lembrança permanente do lugar de origem. É o que Said denomina de “estado intermediário”, “nem de todo integrado ao novo lugar, nem totalmente liberto do antigo, cercado de envolvimentos e distanciamentos pela metade” (SAID, 2005, p. 57), conforme notamos a partir da leitura dos diários de Saramago.

Queremos agora pegar outro afluente, mas que também põe em evidência a experiência do exílio: não se trata de voltar os olhos para Portugal, mas sim perceber como o escritor se relaciona com a terra que o recebe. Verificamos que Lanzarote não só é tema de muitas passagens dos *Cadernos*, como também protagoniza páginas tocadas pela poesia. São momentos em que o escritor revela sentimentos de admiração, gratidão e mostra-se contente como habitante da ilha.

Nesse particular, recorreremos novamente ao pensamento de Edward Said, o qual considera que o exílio também contempla um lado positivo. Para o teórico, a condição do exílio pode incluir em seu bojo algumas recompensas e até mesmo privilégios (SAID, 2005, p. 66). Ele fala, por exemplo, de uma “dupla perspectiva”, pela qual o exilado nunca vê as coisas de maneira separada ou isolada. Como mostramos acima, o afastamento conduziu o escritor português a reflexões profundas sobre a condição do seu país, tendo como ponto de partida o “estar longe”.

Said defende ainda que o intelectual exilado é um naufrago que “aprende a viver *com* a terra, não *nela*” (SAID, 2005, p. 67), não como um Robinson Crusoe, que quer colonizar, mas na condição de um Marco Polo, guiado pelo sentido do maravilhoso, como um eterno viajante e hóspede temporário. Desse modo, o exílio pode ser um exercício de liberdade que leva o intelectual a inventar seu próprio caminho em terra estrangeira:

Se pudermos tentar esse destino não como uma privação ou algo a ser lastimado, mas como uma forma de liberdade, um processo de descoberta no qual fazemos coisas de acordo com nosso próprio exemplo, à medida que vários interesses despertarem nossa atenção e segundo o objetivo particular que nós mesmos ditamos, então ele será um prazer único (SAID, 2005, p. 69).

Do mesmo modo, nos *Cadernos de Lanzarote* José Saramago lembra que suas raízes estão na Azinhaga, mas prossegue afirmando que se sente um filho de Lanzarote e revela profunda gratidão pela consideração e respeito que a ilha lhe devotou. A passagem remete ao convite que o escritor recebera para realizar uma conferência de abertura:

é em Lanzarote que vivo agora, e com estatuto de residente comunitário, o que faz de mim um lanzarotenho mais, sujeito aos mesmos casos e acasos dos que nasceram cá. Deste ponto de vista, Lanzarote, não sendo a minha terra, é terra minha. Por isso me tocou tão fundo o convite que acabo de receber para proferir a conferência inaugural dos Cursos Universitários de Verão, no próximo mês de Julho, aqui em Arrecife. O que irei dizer nela, ainda não sei, mas uma palavra não faltará de certeza ao discurso: obrigado (SARAMAGO, 1999, p. 96).

Para o exilado escritor dos *Cadernos*, sua situação geográfica significa subtração e soma ao mesmo tempo, porque se ele, por um lado, sente a ausência de sua língua e de seu lugar de origem, por outro revela uma consciência de pertencimento dilatada quando confessa que sua “terra se tornou maior do que era antes” (SARAMAGO, 1999, p. 385) e que se sente “filho de Lanzarote por adoção” (SARAMAGO, 1999, p. 490).

Na entrada de 17 de setembro de 1993, escrevendo de Lisboa, José Saramago indaga se não seria o caso de Lanzarote ter-se convertido na Azinhaga de seu passado, lugar para onde ele gostaria de escapar-se. Não se sentindo mais à vontade na “sua” capital, apetece-lhe voltar ao aconchego da ilha:

Frustrada a operação, pensei logo que poderia escapar-me para Lanzarote e ficar lá estes dias até à viagem que terei de fazer a Paris, no dia 28. Não pôde ser. Houve dificuldades de comunicação com a editora Seuil quando se tratou de alterar os bilhetes, e aqui estou eu, contrariado, irritável, aparentemente como uma criança a quem tivessem tirado o brinquedo preferido. Não é isto, porém. A verdade verdadeira, por muito que me custe reconhecê-lo, é não me sentir eu bem em Lisboa, como se ela não fosse a cidade que, melhor ou pior, via como minha. Esse é o problema: não a vejo, não a sinto. Um súbito pensamento: será Lanzarote, nesta altura da vida, a Azinhaga recuperada? (SARAMAGO, 1997, p. 129-130)

Em outro apontamento, falando do regresso a Lanzarote, José Saramago confessa a “impressão, intensíssima, de estar a voltar a casa” (SARAMAGO, 1997, p. 159).

No registro de 31 de dezembro de 1994, José Saramago faz observações sobre as comemorações da passagem de Ano na Península e nas Ilhas Canárias e fecha o segundo volume dos *Cadernos* confessando o privilégio que é viver em Lanzarote: “Estar perto ou longe, lá ou cá, só depende da vontade. Na Península já se apagaram os fogos-de-artifício. A noite de Lanzarote é cálida, tranquila. Ninguém mais no mundo quer esta paz?” (SARAMAGO, 1997, p. 442).

Digno de nota também é o orgulho do escritor em apresentar a ilha aos visitantes, como na passagem de 17 de março de 1997, que registra a chegada do Baptista-Bastos, amigo íntimo de José Saramago. Há vários excertos como este, que deixam patente a admiração do escritor pela ilha, motivadora de várias descrições poéticas encontradas nos *Cadernos*:

Manhã de passeio, manhã de palavras. Conheço o Baptista-Bastos há muitos anos, somos amigos desde então, portanto temos conversado muitas vezes, mas nunca desta maneira, com esta franqueza, a despejar o saco. Uma ilha, mesmo não sendo deserta, é um bom sítio para falar, é como se estivesse a dizer-nos: «Não há mais mundo, aproveitem antes que este resto se acabe.» Levei-o ao Mirador del Río, aos Jameos del Agua, a Timanfaya, ofereci-lhe tudo isto como se fosse meu, a paisagem, o mar, o céu, o vento. Amanhã regressará a Lisboa, aos seus velhos lugares, à Ajuda onde nasceu, à Alfama onde mora, e, aí, o melhor que eu posso desejar-lhe é que feche os olhos de vez em quando e peça à memória a graça de restituir-lhe aquelas sombras de nuvens que passavam por baixo de nós na falda da montanha fronteira à Graciosa, as escarpas roxas de Famara, ao crepúsculo, entre a neblina, a bocarra hianta da Caldera de los Cuervos, o desenho japonês de duas palmeiras sobre a anca deitada numa colina. Que essa memória não lhe falte, e gozará da vida eterna (SARAMAGO, 1997, p. 507).

Foi também no contexto da chegada de mais um visitante em Lanzarote, desta feita a amiga Maria Alzira Seixo, que José Saramago revelou seu sentimento de pertencimento à terra do seu exílio. Assim ele escreveu em 14 de setembro de 1996:

Maria Alzira Seixo chegou hoje, vem passar uns dias connosco. De cada vez que vou ao aeroporto esperar um amigo português tenho a curiosa impressão de estar a recebê-lo no próprio limiar da casa, como se toda a ilha de Lanzarote fosse minha propriedade, e não apenas estes dois mil e poucos metros quadrados empoleirados no alto da encosta que desce de Tías até Puerto del Carmen... Mais curioso ainda é o sentimento de responsabilidade que me leva a desejar que o visitante só leve de cá boas recordações (SARAMAGO, 1997, p. 595).

A esta altura, podemos também recorrer ao artigo de Aline Galvão (2013), que, ao se debruçar sobre o tema do exílio em Saramago a partir do romance *A Caverna*, cita com propriedade o exemplo de Abraão, cujo exílio não representou castigo, mas abertura e promessa, dando início à história do judaísmo. Essa marca de positividade pode ser atrelada também ao exílio de José Saramago em Lanzarote, que ensejou uma “angústia produtiva”, para ficarmos com a expressão de Edward Said (2005, p. 61). Em lugar de viver lastimando, José Saramago fez florescer vigorosos romances na ilha de seu exílio, entre eles o *Ensaio sobre a cegueira* e *Todos os nomes*, além do próprio *A Caverna*, objeto de estudo da pesquisadora.

Recorremos ao dicionário, hábito em comum com o escritor dos *Cadernos*, para examinar as acepções de “exílio”: Em sentido restrito, o exílio é expulsão da pátria, desterro, deportação e degredo. Em sentido figurado, significa retiro ou solidão em que se vive. No entanto, essas grises acepções não fazem justiça à representação que temos de Lanzarote nos diários de José Saramago, como demonstrado acima. Os excertos selecionados como amostragem sinalizam as boas relações do escritor com a ilha que, embora seja o espaço de seu exílio, de modo algum aparece como um lugar que provoca sofrimento. Se, por um lado, é possível identificarmos um sentir de saudades em algumas passagens, por outro lado, Lanzarote aparece nos *Cadernos* como um verdadeiro lar, um lugar de descanso e objeto de admiração.

Referências

DIDIER, Béatrice. **Le journal intime**. Paris, Puf, 1991.

GALVÃO, Aline Scavazini de Matos. Entre a emigração e o exílio: um estudo da temática do afastamento da terra natal em *A Caverna*, de José Saramago. In: Revista **Estação Literária**. Londrina, v. 10B, p. 142-153, jan. 2013.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Organização Jovita Maria Gerheim Noronha; Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

SAID, Edward W. Exílio intelectual: expatriados e marginais. In: _____. **Representações do intelectual**: as Conferências Reith de 1993. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 55-70.

SAID, Edward W. Reflexões sobre o exílio. In: _____. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 46-60.

SARAMAGO, José. **As palavras de Saramago**: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. Fernando Gómez Aguilera (sel. e org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SARAMAGO, José. **Cadernos de Lanzarote**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARAMAGO, José. **Cadernos de Lanzarote II**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

XAVIER, Rodrigo. “Lanzarote é minha jangada de pedra”: José Saramago e a escrita memorialística do exílio. In: **Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, Vol. 5, nº 11, Novembro, 2013.



VISITA À FUNDAÇÃO JOSÉ SARAMAGO (Vídeo)

Apresentação: Pilar del Río

Direção: Miguel Gonçalves Mendes

Link: <https://vimeo.com/572268069>

ENTREVISTA: PILAR DEL RÍO

Entrevista a Pilar del Río

Por: André Corrêa de Sá e Pedro Fernandes de Oliveira Neto

Podemos começar por convocar a sua relação com o jornalismo. Por que decidiu estudar jornalismo?

Pilar:

De pequeña oía las noticias en la radio y me gustaba pertenecer a la estirpe de los que cuentan y así ensanchan el mundo, sentía algo que más tarde pude identificar como atracción por pertenecer a una comunidad mayor que los límites propios. Oír noticias de otros países me hacía viajar a otros lugares y conocer cómo respiraban y qué les pasaba a quienes allí vivían. El periodismo radiofónico –entonces todavía no existía la TV en España- me implicaba más con otros que la literatura o el cine, tal vez por la verosimilitud de lo que las noticias reflejaban. Desde entonces supe que quería contar para otros lo que sucediera en el mundo.

Dê-nos uma recordação boa dos seus tempos de jornalista.

Pilar:

La complicidad que mantuvimos dos grupos –políticos y periodistas- que en circunstancias normales seríamos antagónicos, no así en el período de la transición de la dictadura a la democracia en España. Los periodistas fuimos cómplices de partidos y de políticos porque supimos que de alguna manera estábamos liderando un cambio social imprescindible para vivir en libertad con dignidad. Debo decir que trabajamos muchas veces frente a nuestras empresas y saltándonos normas profesionales, con la conciencia de que teníamos que construir una sociedad abierta donde las personas y los grupos pudieran expresarse y luego, en el futuro, habría tiempo para volver cada uno a su papel. Fuimos activos en eso, fui activa y me alegro mucho. Hice mi papel, menor o mayor, nunca indiferente con mi condición de ciudadana pensante.

decho y una activista, m es un teeriodistas fuimos comla verosimilitud de lo que contaban. de derecho y una activista, m es un te



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

E uma má.

Pilar:

Ver como líneas editoriales mezquinas acababan imponiendo normas y a compañeros aceptando contar no desde su prisma, desde lo que cada uno ve, sino desde lo que viene impuesto por razones ajenas a la profesión, tantas veces presiones empresariales. Y así, con el nuevo periodismo ya en democracia, regresaron los tópicos y los encasillamientos, mandaba la línea editorial y no el punto de vista de quien contaba, sometido, tantas veces sin saberlo, a ser correa de transmisión de estrategias de grupos de poder, que a la postre irían contra quien había escrito tan al dictado. En este contexto, muchos periodistas – y muchos políticos – dejamos de ser lo que éramos para ser piezas de un engranaje que no habíamos diseñado.

O que pensa do jornalismo nesta era das redes sociais?

Pilar:

Se están haciendo grandes informaciones en periodismo digital, hay medios que cuentan en las redes lo que los grandes grupos omiten. Creo que hemos avanzado con la posibilidad de expresarse en las redes sociales, aunque también están las campañas de odio y las mentiras que circulan y que responden a estrategias bien definidas, pero la difusión de campañas organizadas de noticias falsas es otro capítulo. Las redes son vías de circulación y por las vías puede circular todo, lo mejor y lo peor. En cualquier caso, la educación impartida en las aulas es definitiva para evitar el caos de la red: el espíritu crítico y la responsabilidad social deben formar parte de la educación, es imprescindible la formación en valores cívicos si se espera de nosotros que seamos ciudadanos con derechos y deberes y no meros consumidores. Las redes también sirven para fomentar la responsabilidad social, pero si por las redes lo que circula es el encarnizamiento, el odio, la xenofobia, el machismo, lo canalla y criminal, la culpa no es de las redes, insisto, es de quienes utilizan las redes tras haber eliminado asignaturas fundamentales de los programas de educación y haber aceptado que una parte grande de la población no goza de la categoría de sujetos, son considerados objetos prescindibles, simplemente consumidores.

Como se forma a Pilar observadora, insubmissa e marcada pela força do desassossego?

R) Observando. Leyendo. Entendiendo que los mejores fueron insumisos a las normas que nos quieren súbditos o entretenidos, no seres capaces de emoción, generosidad y sueños.

Que epíteto acha que se aplica melhor àquilo que tem sido a sua vida?

Pilar:

No soy capaz de encontrar un epíteto, solo diré que nunca indiferente.

Como era Saramago enquanto escrevia?

Pilar:

Sereno, natural. No era un ser atormentado, no pertenecía a la estirpe de los escritores románticos o de los que necesitan construirse un universo para sentarse ante la máquina. Para él escribir era un trabajo que hacía con dedicación, diariamente, con método, sí, también con libertada para saltárselo, sin caprichos, con suave rigor y cierto placer sensual, el del trabajo realizado. Lo dejó dicho en el epígrafe de los *Cuadernos de Lanzarote*: “Contar los días con los dedos y encontrar la mano llena”.

Falavam do livro enquanto ele escrevia?

Pilar:

Sí, hablábamos y leía lo que cada día escribía, nunca más de dos páginas: en eso sí era rotundo. Acababa la segunda página y lo dejaba, la idea a medio acabar sería el trabajo del día siguiente, mientras seguiría alojada en su cabeza porque apenas necesitaba tomar notas.

Como surgiu o interesse pela tradução da obra de José Saramago? E quais são os desafios que a tradutora encontra neste trabalho?

Pilar:

Iba traduciendo intervenciones concretas, conferencias, artículos, hasta que su traductor literario, el profesor Basilio Losada, tuvo un percance en la vista. Esto ocurrió cuando traducía “Ensayo sobre la ceguera”, obra que acabó con dificultades por los problemas de visión... Fue ahí cuando José pensó que podríamos estar juntos en este proyecto, él escribir en portugués, yo traducir al español, ambos trabajando conjuntamente, con todo lo que eso supone para bien y para mal. El mayor desafío era el propio hecho creativo, estar traduciendo sin conocer los itinerarios que el autor pretendía seguir, indefensa, insegura, también apasionada. Es mejor ni peor, es una experiencia interesante, simplemente, que ahí está.

Pilar tem sido leitora, companheira e tradutora de Saramago. José e Pilar é provavelmente o testemunho mais vivo desse universo de partilha. Estes papéis sobrepõem-se a todo o momento ou cada um deles abre uma ponte diferente até aos seus livros?

Pilar:

No entiendo bien la pregunta, pero el hecho de ser lectora, compañera y traductora son papeles distintos. Lectora era, traductora fui y podía no haberlo sido, lo básico fue la relación de complicidades vitales, sociales y políticas que decidimos ir construyendo juntos siendo, como éramos, tan distintos y, teóricamente, tan distantes: culturas, idiomas, países, edades... Conseguimos superar eso y lograr el nivel de complicidad que propuesimos. Por supuesto, cada uno en su lugar y con su aportación.

Sente que refaz as suas atitudes, continua as suas lutas?

Pilar:

Eran las mismas, los dos teníamos las mismas posiciones, por lo tanto ser coherente con uno mismo es ser coherente con el otro. Y, como él dijo en público y por eso yo lo cito, el plan era continuarnos el uno al otro mientras pudiéramos. El uno al otro, el compromiso era mutuo.

Numa entrevista, Pilar disse que uma das frases de Saramago “o outro é como eu e tem o direito de dizer ‘eu’” é um dos grandes ensinamentos que ele lhe transmitiu. Acha que os confinamentos por que temos passado têm inspirado novas formas de solidariedade ou, pelo contrário, acentuou as fronteiras que nos separam uns dos outros?

Pilar:

Estamos todavía instalados en la perplejidad, no sé si esta pandemia nos humanizará o nos hará defender el yo como si el otro no existiera.. Quiero pensar que nos daremos cuenta de que cabemos todos en el planeta, que se trata de organizarnos de otra manera, que progreso es procurar el bienestar de todos, no la acumulación de unos pocos, que existen mecanismos en el mundo para satisfacer necesidades como nunca existieron en la historia, que tenemos el deber de cuidado y de solidaridad, que ese deber empieza en casa pero no acaba ahí, el respeto o es universal y creativo o no existe y en su lugar estará el egoísmo y el sálvese quien pueda. Si triunfan las estrategias de poder desmedido no llegaremos lejos, otras pandemias y otras crisis estarán esperando para la mayoría de la humanidad.

Em tempos tão difíceis como estes, que perguntas devemos nos fazer; que convicções devemos defender?

Pilar:

Me pregunto cada día qué tenemos en la cabeza para no exigir con nuestras fuerzas, en nuestras sociedades y ante las instituciones de nuestros países, que se cumplan los Derechos Humanos consagrados en la Declaración Universal. No es retórica, son bienes sociales a partir de los cuales se debe legislar: el derecho de asilo, el derecho a vivienda, a alimentación, a cuidados de salud, a educación. Y porque en la Fundación creemos ferozmente en que podemos intervenir, hemos lanzado la Declaración Universal de Deberes. La verdad es que somos sujetos sociales, tenemos que velar por otros, por el planeta, por la pluralidad, por las distintas formas de vida, por los mayores y por los pequeños, por la salud de mundo: tenemos el deber de velar para que la pandemia no conculque los derechos conseguidos por los seres humanos y sirva para reorganizarnos de acuerdo con los valores que asumimos, libertad, educación, igualdad, sanidad para todos y un medio ambiente adecuado a la vida y a sobrevivencia de las distintas especies y no al furor desatado de algunas corporaciones, aliadas con gobiernos obscenos.

Dez anos depois da morte de Saramago, como analisa os caminhos assumidos pelos leitores?

Pilar:

No observo cambios: el lector – o la lectora, que parece que hay más mujeres leyendo que hombres – tienen relación con los libros y con las noticias que le llegan de los libros. Para eso, para remover las aguas de la literatura, sí es importante la presencia del autor en los medios, en la vida pública. Sin el autor, los libros continúan presentes en las librerías y en las bibliotecas, podrán demorar más en llegar al lector, pero cuando llegan, cuando un lector abre el libro de José Saramago que ha elegido, la relación será la misma, una relación personal e intransferible, normalmente una relación de amor, por supuesto siempre una relación de respeto.

Que diálogos possíveis não foram ainda travados?

Pilar:

No lo sé...

Que Saramago há ainda a descobrir? Há algum inédito à espera de ser encontrado e partilhado?

Pilar:

Existen algunos cuentos de juventud no publicados, que están expuestos en la sede de la Fundación. Desgraciadamente, no hay más, José Saramago es un autor tardío y maduro, que escribía y publicaba. Claro que se le quedaron proyectos por realizar, pero eran proyectos. No hay un arca de José Saramago como había un arca de Fernando Pessoa.

Como apresentaria Saramago, hoje, a um leitor que nunca ouviu falar dele?

Pilar:

Un escritor que escribe a partir de asuntos misteriosos y grandes y que lo hace dirigiéndose directamente al lector, al que quiere incorporado al libro como cómplice, poniendo respiración y dándole otro valor a lo que lee, sumando. José Saramago decía que los libros llevan dentro al autor, y el autor espera al lector para salir ambos del proceso de lectura más sabios. Y se consigue, se sale más sabio de una epidemia de ceguera blanca si se media la atención, o del país donde no se muere, o de aquél en que la lucidez se expresa frontalmente ante los poderes y los reduce, o de la península que se convierte en isla y navega hacia otros continentes, buscando,

siempre buscando, o del encuentro con Jesucristo, que pide a los seres humanos que perdonemos a Dios porque él –Dios- no sabe lo que hace, o cuando acompañamos a los levantados del suelo por el Alentejo o a Caín por las leyendas bíblicas... De cada lectura, de cada encuentro con un personaje, sea Blimunda, Ricardo Reis, el Sr. José o María Magdalena, el lector, la lectora, salen acompañado como solo los buenos amigos acompañan.

Fale-nos um pouco das iniciativas e eventos previstos para comemorar o centenário do nascimento de José Saramago.

Pilar:

Como es el profesor Carlos Reis quien lleva la responsabilidad del Centenario será mejor que le pase unas notas redactadas por él. Por mi parte espero que leamos más a José Saramago y que disfrutemos de la gran literatura a partir de las celebraciones concretas que se irán haciendo en torno a un autor que, siendo un contemporáneo, va a cumplir cien años.

ENTREVISTA: Carlos Reis (vídeo)



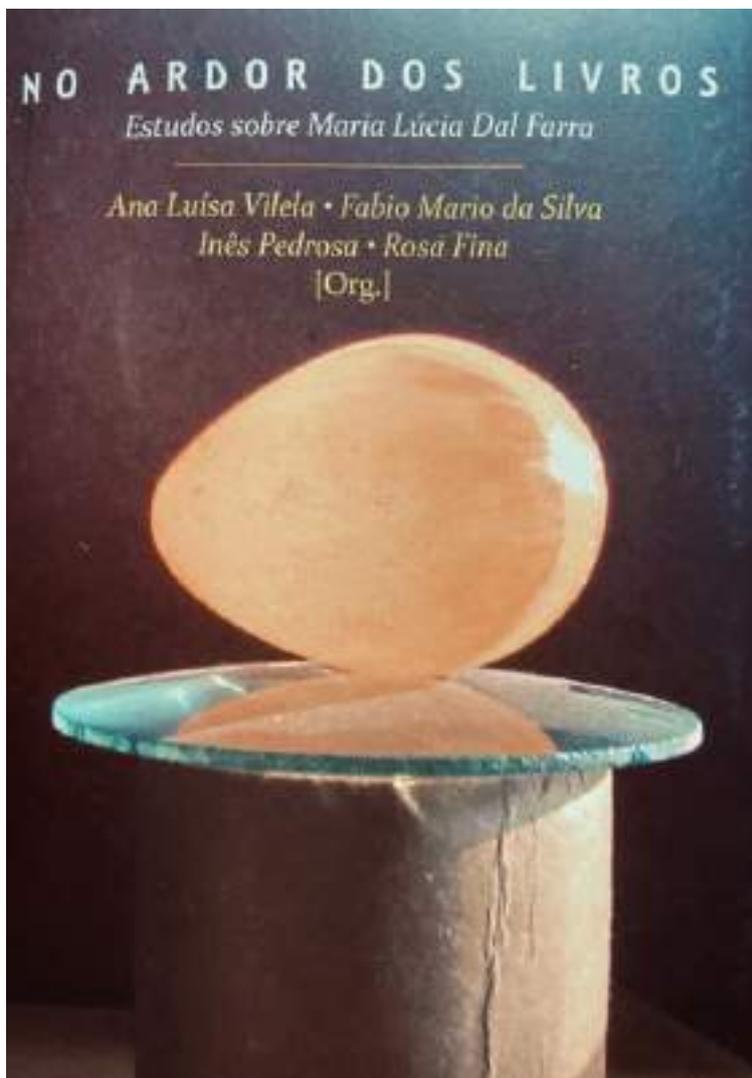
LINK: <https://drive.google.com/file/d/1fdm1ufht8zW0nIIWchkkHObK7OAifp-L/view?usp=sharing>



**JOSÉ SARAMAGO - CERIMÔNIA
DO PRÊMIO NOBEL - 10/12/1998**

LER E DEPOIS

VILELA, Ana Luísa; SILVA, Fábio Mário da; PEDROSA, Inês; FINA, Rosa (orgs.). *No ardor dos livros. Estudos sobre Maria Lúcia Dal Farra*. Natal: Arc Edições / Sol Negro, 2021.



É comum, dentro dos mais diferentes cenários acadêmicos, as instituições prestarem homenagem àqueles que devotaram a sua trajetória ao ensino e à pesquisa. Muitas vezes, esse reconhecimento chega muito tardiamente, quando o(a) homenageado(a) já não pode gozar do preito porque sua ausência já se faz entre nós. Ainda assim, o tributo rendido não perde o seu valor nem tem a sua importância diminuída. O grande problema reside, quase sempre, no *timing* atrasado de uma reverência que deveria ter sido concretizada em vida.



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

Em contrapartida, há também aqueles que não caem nesse procedimento padrão e decidem muito felizmente dar visibilidade à relevância da trajetória do(a) homenageado(a), rendendo-lhe o justo laurel diante de sua presença. Assim, além de publicitar e divulgar o conjunto de um trabalho reconhecido entre os seus pares, as homenagens também possibilitam que outros leitores, pesquisadores e interessados nos vieses abordados pela homenageada, possam com ela estabelecer diálogos e usufruir também das contribuições que ainda tenha para oferecer a toda uma comunidade.

Esta minha exposição inicial vem muito a propósito da feliz, oportuna e justíssima iniciativa de Ana Luísa Vilela (professora da Universidade de Évora, Portugal), Fábio Mário da Silva (professor da UNIFESSPA, Brasil), Inês Pedrosa (reconhecida escritora portuguesa, autora de títulos já muito conhecidos do público) e Rosa Fina (investigadora do CLEPUL/ Universidade de Lisboa, Portugal), em reunir num único volume textos de ex-aluno(a)s, ex-orientando(a)s e amigo(a)s de Maria Lúcia Dal Farra, a respeito de sua trajetória acadêmico-científica e de sua produção literária (poesia, ficção e ensaio).

Mestra maior e um dos nomes incontestáveis na área dos estudos literários portugueses, Maria Lúcia Dal Farra tem um percurso profissional irretocável. Mestre e Doutora em Literatura Portuguesa pela FFLCH/USP, onde teve como orientadora outro nome fundamental da área – a saudosa Profa. Dra. Maria Aparecida Santilli –, Dal Farra é autora de obras ensaísticas e artigos fundamentais para o ensino, a pesquisa e a extensão dos cursos de graduação e pós-graduação em Letras, no Brasil e no exterior. Basta lembrar, nesse sentido, duas de suas *magna opera*: *O narrador ensimesmado* (O foco narrativo em Vergílio Ferreira), Editora Ática, 1978; e *A alquimia da linguagem*. Leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.

Para além desses dois escritores paradigmáticos da literatura portuguesa do século XX, as reflexões de Maria Lúcia Dal Farra expandem-se para outro(a)s tanto(a)s, tal a sua desenvoltura e a sua envergadura ensaística extremamente ampla e multifacetada: Agustina Bessa-Luís, Adélia Prado, Adília Lopes, Ana Luísa Amaral, Cecília Meireles, Clarice Lispector, Fernando Pessoa, Fíama Hasse Pais Brandão, Gilka Machado, Helder Macedo, Inês Pedrosa, Judith Teixeira, Maria Teresa Horta, Miguel Torga, Paula Tavares, Rui Pires Cabral, dentre muitos outros nomes que poderiam ainda aqui comparecer.

Mas, é com, ao lado e através de Florbela Espanca que a figura de Maria Lúcia Dal Farra atinge uma grandiosidade e uma reverberação incontornáveis. Responsável pela meticulosa edição crítica do primeiro livro da poetisa portuguesa (*Trocando olhares*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994), a investigadora brasileira assume-se como uma das mais proeminentes conhecedoras e sensível interlocutora da obra florbeliana. Nesse sentido, é preciso já destacar a delicadeza dos organizadores da presente coletânea de testemunhos e estudos sobre a homenageada, ao disponibilizar uma belíssima fotografia da professora, onde os tons de roxo e rosa fluem de maneira plástica e harmoniosa.

Ou seja, revelando as suas duas principais facetas, a coletânea *No ardor dos livros* obedece a uma organização que, também, longe está de ser gratuita ou inocente. Vale destacar que, em publicações dessa natureza, quase sempre, as entrevistas tendem a aparecer nas páginas finais. Aqui, peço licença para sublinhar a forma inteligente com que a estrutura foi desenhada, porque, no lugar de terminar com a palavra da ensaísta e da escritora, o(a)s organizadore(a)s decidiram muito sabiamente deslocar para o início (Capítulo I) uma longa e densa entrevista com Maria Lúcia Dal Farra, dando visibilidade, assim, para a voz da mulher, da escritora, da professora e da pessoa iluminada que ela é.

Arquitetada em quatro grandes seções, a coletânea de estudos organiza-se, como já apontamos, em “Entrevista”, seguida de “Depoimentos”, “Maria Lúcia Traduzida” e “Artigos” (sobre a sua obra poética, ficcional e ensaística). Por esta breve apresentação, percebe-se que o enfoque dado à obra da autora segue uma ordem lógica e coerente. Somente depois de ouvirmos a sua voz, pela entrevista conduzida por Ana Luísa Vilela, conhecemos Maria Lúcia pelas vozes de outro(a)s, por dimensões linguísticas outras que não apenas a sua língua portuguesa – Chris Gerry, Matteo Pupillo e Mercedes Gómez Almeida revelam os meandros das traduções em inglês, italiano e espanhol, respectivamente, com dados, informações e inferências pontuais sobre a escrita poética de Dal Farra – e, por fim, pelos diferentes prismas analíticos que os seus textos propiciam.

Por mais que autora tente confirmar a tese de que não passa “de uma figura em fiapos” (*apud* VILELA *et al.*, 2021, p. 10), logo damos conta de que, na verdade, o seu vigor e a sua vitalidade ainda estão muito longe de ceder espaço àquela “derradeira carcaça” (*apud* VILELA *et al.*, 2021, p. 11). Ao ser interrogada sobre as reverberações de sua condição feminina na sua produção escrita, Maria Lúcia Dal Farra concede uma das mais vibrantes afirmações de vida:

Creio que a condição feminina se encontra na própria compleição da minha linguagem, por mais objetiva que eu me faça ser. Para além disso, combato por ela, quero explorá-la, exprimi-la nos meandros em que me percebo nela; quero, por vezes, falar dela, tomar seu partido, defendê-la. É sempre o lugar onde estou, de onde falo, onde quero estar e que muito prezo (*apud* VILELA *et al.*, 2021, p. 29).

Ora, toda essa paixão pela forma de se expressar no e com o feminino está presente nos seus versos e nos seus contos, tal como a entrevista e os muitos artigos que compõem o Capítulo IV revelam. Nesse sentido, sem pretender qualquer tipo de hierarquização entre os belos textos integrantes dessa seção, é necessário destacar as leituras pontuais de Catherine Dumas, Cláudia Pazos Alonso, Deolinda Adão, Isa Severino, Jonas Leite e Patrícia da Silva Cardoso. E, para além desses diálogos intertextuais, essa mesma paixão, aliada à “própria compleição da [...] linguagem”, também constitui a força motriz que a leva ao encontro de Florbela Espanca, num magnetismo recíproco e sedutor, e, ao mesmo tempo, imprime uma aproximação necessária e íntima

com a poética de Herberto Helder. Por mais contraditórios que esses movimentos possam parecer ao leitor comum, eles ganham uma dupla justificativa. A primeira pode ser encontrada na referida entrevista, em que Dal Farra revela sem pudores:

Declarando bem à queima-roupa, guardei o ímpeto feminino de Florbela e a vontade de autonomia poética do Herberto. Penso que procedo assim, mas só o meu leitor me dirá se sim ou não, mesmo porque essa reunião estapafúrdia é um grande paradoxo ou mais que isso – um baita disparate. Por exemplo, eu faço poemas sobre a Florbela, mas pego o Herberto para epígrafe dos meus. Mas, no fundo, estar com eles é pura inventação minha, é desejo, é vontade dessa companhia que prezo tanto – não sei se realização (*apud* VILELA *et al.*, 2021, p. 28).

No meu entender, muito longe de ser um disparate, essa capacidade de reunir vertentes paradigmáticas da poesia portuguesa, tão paradoxais entre si, desvenda uma sensibilidade analítica na escolha, na recolha e na articulação do pensamento crítico dal farriano, e consolida-se na concretização de sua escrita prismática, seja na ficção, seja na poesia ou mesmo no ensaio. Daí que os artigos igualmente pontuais de Adriana Sacramento, Edson Santos Silva, Helder Garmes e Rogéria Alves Freire, além de outros, propiciam um caminho de leitura muito coerente com essa prática de criação.

Vem em boa hora, portanto, o volume *No ardor dos livros*, Estudos sobre Maria Lúcia Dal Farra (Arc Edições / Sol negro, Natal, 2021), porque os leitores podem contactar diretamente a rica produção da autora e professora homenageada, nas suas mais distintas dimensões genológicas. Do ensaio à poesia, desta para a ficção e dos universos ficcionais aos discursos testemunhais, é possível conhecer também uma outra faceta da autora galardoada com o Prêmio Jabuti 2012, em Poesia (com *Alumbramentos*, 2012), e semifinalista na mesma categoria do Prêmio Oceanos 2018 (com *Terceto para o fim dos tempos*, 2017): estamos diante de um ser humano iluminado, luminoso, radiante e vibrante. Pura vida em rosa, roxo e em todas as cores.

Nesse sentido, os depoimentos de Ana Maria Domingues de Oliveira, Marlise Vaz Bridi, Adriana Sacramento (*et alii*) e Inês Pedrosa compõem um quadro de generosidade e solidariedade que entenece, mesmo aqueles que não conhecem Maria Lúcia Dal Farra pessoalmente. Mas, não posso deixar de destacar o belíssimo e comovido testemunho de Paulo Motta Oliveira que, a partir da epígrafe de Walter Benjamin (e sua reflexão sobre a tangibilidade do narrador da modernidade), assume o seu papel de “velho” para revigorar a capacidade rejuvenescedora de contar uma história e de reavivar a felicidade e a crença num futuro possível:

Assumo o meu status de velho, e, *enquanto velho*, de alguém que tem como uma das funções possíveis a de recordar. Está certo, não temos, e agora converso diretamente com a Maria Lúcia, a idade da maior parte dos entrevistados de Éclea Bosi no magistral *Memória e sociedade: lembrança de velhos*, mas também podemos, como eles, ampliar as margens do presente, trabalhando e reconstruindo aquilo que vivemos no passado. É uma outra forma de contar a história, escapando, ou, pelo menos, tentando escapar, das armadilhas das histórias oficiais e comemorativas. Nestes tempos em que estamos no Brasil não deixa de ser uma forma, mesmo que tênue, de resistência. [...]

Apresentei este texto em dezembro de 2019. Antes da covid-19. Antes do que está acontecendo hoje. Quando ele for publicado, infelizmente os mais de 26 mil mortos oficiais que existem hoje no Brasil terão sido em muito ultrapassados. Mas sou um otimista. Por isso, gostaria de renovar um voto que fiz no fim de minha fala. Que nos reencontremos, em 2024, um pouco mais velhos, para comemorar os 80 anos da Maria Lúcia. E que nesse futuro próximo possamos falar de um outro livro. Não do *Terceto para o fim dos tempos*, mas do, sugiro já um título, do *Quarteto de um mundo novo*. Ele virá, eu espero. Beijos, querida. E, novamente, obrigado por fazer parte da minha vida e da de muitos mais (in VILELA *et al.*, 2021, p. 52 e 58).

Infelizmente, as premonições apontadas no texto não só se confirmaram, como também ultrapassaram a nossa capacidade de tentar compreender o incompreensível e o injustificável. No entanto, o discurso comovente de Paulo Motta Oliveira reacende um caminho palpável de esperança, olhando para 2024 e vislumbrando um encontro de todos com Maria Lúcia Dal Farra, nas efemérides dos seus 80 anos. Que assim seja, até porque esta coletânea, tão sensivelmente organizada por Ana Luísa Vilela, Fábio Mário da Silva, Inês Pedrosa e Rosa Fina, encena o ensaio de uma festa maior e tão vibrante quanto aquela de 2019, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e em Vila Viçosa, quando a autora foi homenageada com um congresso internacional, concomitante ao centenário da publicação do *Livro de mágoas*, de Florbela Espanca.

De forma incisiva e reverberativa, *No ardor dos livros* apresenta-nos Maria Lúcia Dal Farra, suas faces prismáticas e multifacetadas e seu exemplo maior e incontestável de vida, porque viver é, sim, um belíssimo gesto de resistência. E quando esta se encontra indissociável do gênio da poesia, da arte da ficção, do rigor do ensaio, enfim, do vislumbre da literatura, então, só nos resta seguir este exemplo e continuar – com e como ela – vivos e resilientes.

Bem haja, querida mestra.

Jorge Vicente Valentim
UFSCar

Sena & Sophia: centenários / [António Pedro Pita... [et al.]];
organização Gilda Santos, Luci Ruas, Teresa Cristina Cerdeira. – 1.
Ed. – Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.



Sena & Sophia: centenários é uma reunião de ensaios em comemoração ao nascimento de Jorge de Sena e Sophia de Mello Breyner Andresen, duas figuras cujas obras constam entre as mais importantes da literatura em língua portuguesa do século XX e de todos os tempos. A coletânea, fruto do evento ocorrido em 2019 no Rio de Janeiro, conta com estudiosos de outros países além de Portugal e Brasil, pesquisadores que, com rigor, inventividade e originalidade,



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

Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 17, número 2, p. 303-307, 2021

revitalizam temas e examinam tanto textos consagrados quanto outros menos conhecidos. Trata-se de um volume denso de estudos que enriquecem a fortuna crítica sobre esses dois autores tão importantes para se pensar o panorama estético, cultural, social e político – não só da época, mas também atual – sob um viés universalista, atento à história da humanidade, ao presente e à potência transformadora inerente ao homem.

Além de explorar temas, imagens, estratégias de linguagem, os ensaios repercutem de ambos a mundividência e a concepção de poesia. No texto inaugural da coletânea, Teresa Cristina Cerdeira – uma das organizadoras do livro, junto a Luci Ruas e Gilda Santos – apresenta questões fundamentais à compreensão desses poetas, como a serenidade ousada e vigilante de Sophia e a vivacidade amargurada de Jorge de Sena, que oscila entre um vigor utópico e um desalento dubitativo. Esses traços são semelhantemente percorridos por Luís Filipe de Castro Mendes, que pondera que a visão de mundo agônica de Jorge de Sena não se exime de uma altivez positiva que nega a desfiguração do humano; ele ainda adverte que a aceitação da vida por parte de Sophia não implica um alheamento, mas um reconhecimento e um enfrentamento da nebulosidade do mundo. Esses dois textos introdutórios, como outros, ressaltam devidamente a peculiar noção de testemunho envolvida no trabalho poético de Jorge de Sena, a qual demanda do poeta uma atenção ética e estética, semelhante à concepção andresiana da poesia como um convívio integral do poeta com o que o cerca, do ser sempre à disposição da escuta do real. Os seguintes títulos das sessões do livro, “Sena: ‘capitão de tempestades’” e “Sophia: no esplendor da maresia”, evocam a imagem do mar, emblemática na cultura e na literatura portuguesas, e indicam características do movimento do fazer poético, que cada um desempenha.

Tempestuosos são muitos textos senianos. E a obra, volumosa e intempestiva. Diante da brutalidade do mundo, Sena conduz, com liberdade e ímpeto, sua existência e seus trabalhos literários, escreve por dignidade, com rigor e ironia, perpassando turbulências advindas de obstáculos e limitações morais, culturais, políticas e materiais. Ler Jorge de Sena é também adentrar as intempéries políticas que se precipitam em sua trajetória e que o obrigam refazer sua rota. Sena torna-se duplamente exilado devido a perseguições e censuras que, em 1959, no contexto opressor do Estado Novo, o levam a fazer morada no Brasil, até 1965, quando, para escapar da ditadura instaurada no ano anterior, se transfere para os Estados Unidos.

A perspectiva política orienta a investigação de Antônio Pedro Pita sobre o volume *Maquiavel e outros estudos*, a qual mostra como existe uma sintonia entre os fundamentos da visão de Jorge de Sena – perceptíveis em diversas declarações e na sua produção literária – e seu trabalho de crítico da literatura e da cultura, sempre atento às peculiaridades circunstanciais das obras e capaz de interpretar nexos históricos para além de suas contingências locais e temporais, fiel à mutabilidade do real, ao devir histórico. Jorge Vaz de Carvalho traz ao lume a insubmissão estética e ideológica do poeta a correntes literárias, numa abertura às experimentações postas em prática, como é o caso do Surrealismo, mas não submisso a preceitos seus, pois Sena compreende o gesto poético como um ato de liberdade. O ensaísta faz ecoar poemas que cantam

a liberdade, como “Cantiga de abril”, e dá corpo ao alerta sobre a necessidade de sua vigilância constante, como é enfaticamente apontado no “Poema do 28 de maio ao contrário”, cujo verso final, “(...) a Justiça/ é a Liberdade que pensa mais nos outros que em si/ mesma”, é significativo para a compreensão da dimensão ética da obra seniana, a qual também encaminha a poética de Sophia.

Marcelo Pacheco Soares realiza uma leitura política da temática natalina e Margarida Braga Neves faz incursões, nesse sentido, pela imagem da casa em algumas narrativas senianas. Silvio Renato Jorge sublinha as marcas do discurso fascista contra as quais Sena, desconstruindo valores atrelados à imagem heroica do povo português, sugere uma ideia de comunidade contrária à necropolítica. Luís Maffei, em diálogo com Sena, critica a pornografia fascista da linguagem de líderes políticos da realidade contemporânea brasileira. Sabrina Sedlmayer traz à vista a negatividade seniana, que tensiona a negatividade do mundo, num movimento positivo de revolta, que critica, entre outras questões, o ufanismo, a ideia artificial de nação e a sacralização da terra natal. António Carlos Cortez, em sua bela leitura comparativa com Gastão Cruz, discorre sobre a demanda de *eros* em *Sobre esta praia... Oito meditações à beira do Pacífico*. Além de reforçar a ideia diversificada de testemunho que subjaz à poesia de Sena, ele aponta para o fato de que o poeta é um exilado não só da pátria, mas de si mesmo. O erotismo – muito explorado por Sena e de modo provocativo – aparece no texto de Horácio Costa, que perquire a implicação do corpo do leitor e do autor no texto, explorando a novela *O físico prodigioso*. Leituras instigantes são também a aproximação aparentemente inusitada entre Sena e Natália Correia, feita por Jorge Vicente Valentim; a leitura da intrigante presença demoníaca no poema “Homenagem a Sinistrari (1622-1701), autor de ‘Demonialitate’” feita por Lucas Laurentino de Oliveira; e o ensaio de Luciana Salles, que constrói interlocuções com a figura de Artemidoro de Éfeso, interpretador de sonhos, e com os mitos de Narciso e Orfeu, mostrando marcas da cultura grega em Sena.

A proximidade de Sophia com a Grécia é com frequência perscrutada, como nas conexões feitas por Silvana Maria Pessôa de Oliveria entre a poeta e o brasileiro Murilo Mendes. A poética da escuta de Sophia é associada à invocação das musas por Maria Silva Prado Lessa, e Vilma Arêas ressalta que, na sua arte, na despersonalização e na “perseguição do real”, existe uma dialética clássico/anticlássico. Sophia abre a poesia à convivência natural entre os homens e os deuses, as palavras e as coisas, o som e o silêncio, a literatura e a política, os seres e o cosmos, o paganismo e o catolicismo, na busca perceptiva da justeza e da justiça, tanto estética quanto ética.

Eucanaã Ferraz, no ensaio sobre a passagem de Sophia pelo Brasil, recorda sua descrição do céu roxo da madrugada no Recife, quando desembarca do avião. A paisagem é plasticamente explorada e estendida a toda uma intensa atmosfera, que instiga os sentidos não só das palavras, mas do corpo, para além da visão. Nessa viagem, Sophia tem oportunidade de ter contato com intelectuais e poetas brasileiros e de experimentar encontros sensoriais com a terra, com a

cultura e com a língua portuguesa falada no Brasil. O ensaísta perquire também as atribuições políticas por que passava o país com a Ditadura Militar, que acarretava censuras e graves atentados contra a vida. O poema andresiano “Brasil 77” é evocado nesse sentido e atesta a preocupação de Sophia quanto às injustiças e torturas sofridas no país num momento em que a ditadura ainda vigorava e Portugal apenas iniciava o reestabelecimento da democracia inaugurada pela Revolução dos Cravos.

Sophia faz oposição severa ao apoio que as instituições religiosas servem aos regimes fascistas, e afirma os ideais humanistas do catolicismo, numa intervenção contra a sua deterioração nos âmbitos moral e político. Como bem recorda o italiano Federico Bertolazzi, a religiosidade, para Sophia, como católica, não pressupõe um dogmatismo moral, uma ortodoxia, mas conjuga imanência e transcendência em um movimento poético que faz ecoar o real para além dos limites da vida cotidiana, assim como a maresia se dissipa e transpassa os limites do mar pelo ar, elevando-se sobre o peso que prende a água ao chão. “No esplendor da maresia”, Sophia concentra a leveza dispersa e respirável do mundo, numa constante audição de imagens, dentre as quais se destaca a paisagem do mar, alternância entre rumor e silêncio, tão íntima à poeta, que incorpora uma escuta ao que é visto no processo do acontecimento do poema, como lembra Constance Von Krüger – ideia que vai ao encontro da visão de Carolina Anglada, que entende a poesia de Sophia como uma aventura que põe em questão a existência, num contato com o real desnudado pelas palavras.

Enquanto pensadores da cultura, Sena e Sophia transitam pela literatura universal, como nas operações – não só linguísticas, mas também culturais – que envolvem o trabalho de tradução a que ambos se dedicam. O papel de tradutor de Jorge de Sena, com Kaváfis e Dickinson, por exemplo, reverbera seu empenho como crítico e difusor das culturas e das literaturas estrangeiras em outras línguas, como lembra o texto de Joana Meirim. Diversos ensaios exploram considerações de Sena e Sophia sobre escritores brasileiros, como Manuel Bandeira, Cecília Meireles, João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa e Machado de Assis.

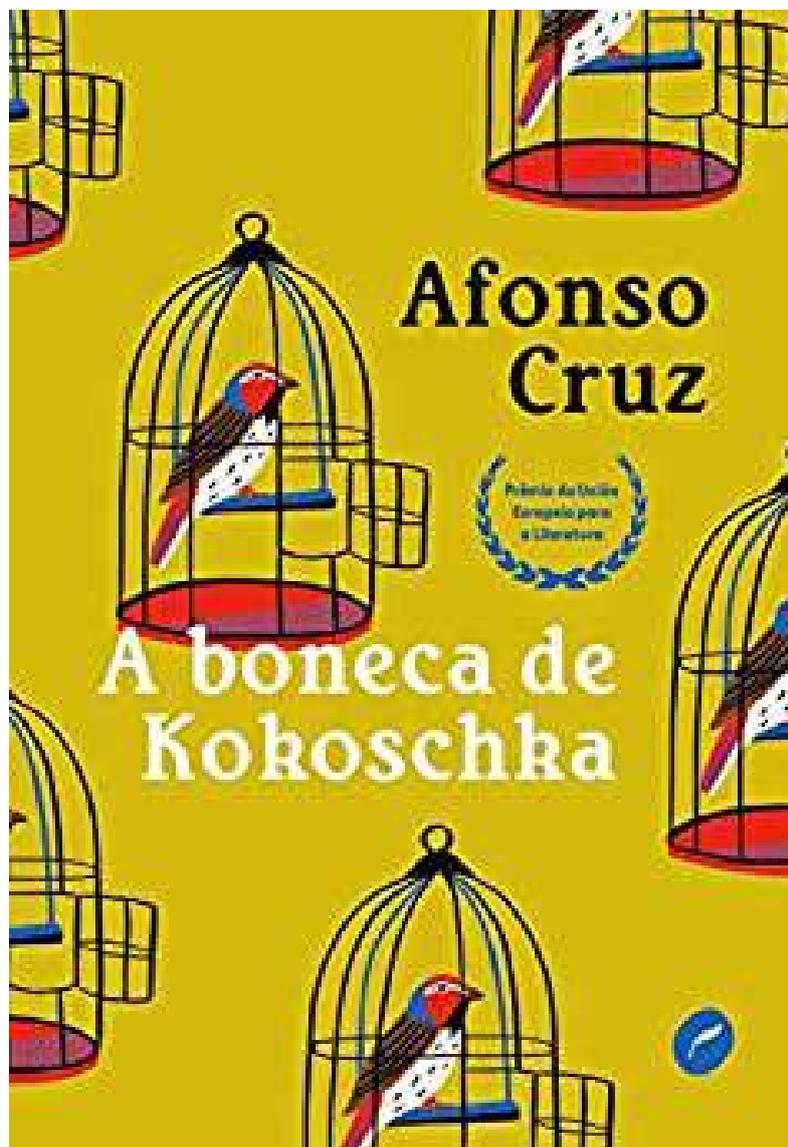
A leitura de Luci Ruas dos contos “O rapaz de Bronze” e “A fada Oriana” mostra a riqueza ética dos escritos de Sophia e aproxima a percepção sensorial da poeta à de Cecília Meireles, que igualmente se dedicou a contos para a infância. A aproximação com a brasileira também ocorre, por exemplo, nos textos de Jorge Fernandes da Silveira e Susana L. M. Antunes. Bertolazzi salienta que as reflexões sobre outros escritores (como a respeito de Ruy Cinatti, Cecília Meireles, João Cabral de Melo Neto, Dante Alighieri) evidenciam fundamentos de sua própria poética. Isso como ocorre nos ensaios críticos de autoria de Jorge de Sena, reconhecido por seus estudos inovadores sobre Camões, e preocupado com a renovação urgente da crítica literária. O texto de Ida Alves chama atenção para a contribuição crítica de Jorge de Sena aos estudos literários brasileiros e os diálogos destes com a literatura portuguesa. Suas entrevistas, como ressalta José Cândido de Oliveira Martins, têm um lugar importante no estudo de Jorge de

Sena como um hermenêuta, que defende a independência e a responsabilidade desse gesto, bem como a mobilização por parte do leitor de métodos críticos variados, no intuito da superação do biografismo restritivo, da erudição historicista, das deficiências do impressionismo e das incursões de cunho psicológico.

Percebe-se, portanto, que, além de uma amizade, de uma relação intelectual, dos poemas dedicados um ao outro e das e cartas trocadas – as quais possuem, como afirma Maria Otília Pereira Lage, sob uma ótica dialógica, uma enorme importância histórico-cultural – Sena e Sophia compartilham de princípios éticos e estéticos. Aos diálogos iniciados por Sena e Sophia somam-se as vozes que eles convidam para pensar a literatura e a vida, às quais se juntam ainda as vozes dos leitores e as que os leitores convocam a esse convívio poético, num banquete que transcorre no espaço livre da literatura.

Nathália Valentini
UFMG

CRUZ, Afonso. *A boneca de Kokoschka*. Porto Alegre: Dublinense, 2021.



Debruçar-se sobre a ficção portuguesa contemporânea e não passar pela produção do escritor português Afonso Cruz é uma tarefa quase impossível. Multiartista, o autor transita por diferentes gêneros textuais e literários, aventurando-se no conto, na prosa, na poesia (por intermédio de seus personagens), na composição de aforismos, na criação de uma *Enciclopédia*



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

Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 17, número 2, p. 308-311, 2021

da estória universal, nas narrativas infanto-juvenis, nas ilustrações que estabelecem constante diálogo com os textos. Este ano, *A boneca de Kokoschka*, publicado em Portugal em 2010 e agraciado com o Prêmio da União Europeia para a Literatura (2012), ganha a sua primeira edição no Brasil pela editora Dublinense (2020) através da coleção Gira, casa esta que já conta com o livro *Vamos comprar um poeta*, sucesso de vendas e apreciado por inúmeros leitores, e *Nem todas as baleias voam*, título também recém-lançado.

A boneca de Kokoschka é ambientada em Dresden, cidade alemã às margens do rio Elba que, em 1945, foi bombardeada durante a Segunda Guerra deixando 25.000 mortos. A narrativa abre-se com Bonifaz Vogel, dono de uma loja de pássaros que, aos quarenta e dois anos, começa a ouvir uma voz: “sabia que aquilo acontecia dentro da sua cabeça, mas tinha a estranha sensação de que as palavras vinham do assoalho, passando-lhe pelos pés” (p. 9).

A voz que surge com ecos de sobrenatural, na verdade, pertence a Isaac Dresner, um jovem judeu que encontrou na loja de pássaros um abrigo para se refugiar da guerra e da perseguição de um soldado alemão que interrompe a sua brincadeira com o amigo Pearlman. O soldado mira e atira no amigo, fazendo com que caísse “com a cara em cima da bota do pé direito de Isaac Dresner” (p.11). A segunda vítima escapa da morte pela sorte de a arma não disparar. Embora não seja executado, Dresner carrega consigo a imagem fantasmática da morte: “a cabeça de Pearlman, apesar de ter ficado uma grande eternidade para trás, ficou para sempre presa ao pé direito de Isaac, através dessa corrente de ferro que prende uma pessoa a outra” (p. 12).

Diante dessa situação, o narrador alerta: “O pequeno-invisível judeu passou a viver naquela cave escura, debaixo do assoalho e passou a ser apenas uma voz. Bonifaz vivia com as palavras que ele dizia através do chão da sua loja de pássaros” (p. 15). A partir daí, tal voz incorpórea, que assombra o assoalho da loja, orienta o vendedor nos negócios e preenche o vazio da existência de ambas as personagens. Aos poucos, essas criaturas passam a construir afetos genuínos um pelo outro, compartilhando do mesmo clima de medo e isolamento diante da sombra nefanda da guerra, onde “os vivos foram ficando cada vez mais mortos” (p. 41).

O cenário de destruição – “largos milhares de civis, estendidos pelo chão, pelo ar, com os corpos dilacerados e divididos em pedaços, em peças inúteis” (p. 41) – configura uma cena hedionda, da qual não é possível verbalizar o inimaginável. Assim, será por meio de outra linguagem que as palavras se transmudam em significados. Isaac Dresner estende a mão e permanece unido a Vogel, juntos, em silêncio, a contemplar aquela cena abjeta logo após o fim da Guerra, quando decidem sair à rua pela primeira vez. Unidos pela experiência da barbárie, marcados pela morte e pelo desamparo, restam-lhes apenas os afetos construídos no tempo em que Dresner era uma voz a assombrar o assoalho da loja enquanto Vogel acatava suas ordens ou ouvia suas histórias.

“E a guerra acabava, depois de destruir tudo, as casas, os afectos, os relógios suíços” (p. 50), restando apenas “memórias, estilhaçadas, espetadas contra as paredes, sentimentos que são

mais difíceis de interpretar do que um braço”. A cidade de Dresden era um mar de “peças, não só de cimento e ossos, mas de almas, uma confusão de matéria e espírito, uma sopa muito pouco cartesiana” (p. 43). Com o fim da guerra, Isaac Dresner sai do seu esconderijo revelando-se um “miúdo sujo” com “dentes alinhados” e “olhar apodrecido”. De mãos dadas com Vogel, as personagens saem à rua pela primeira vez e logo são surpreendidas por um soldado alemão que os interroga acerca do parentesco de ambos. Dresner imediatamente responde: “é o meu pai”, instituindo para si uma família, em que, por vezes, os papéis se invertem e Bonifaz Vogel passa a se comportar como filho de Isaac. Em seguida, o mesmo soldado aponta para outra figura: “uma rapariga com a cabeça de lado, o olhar pesado”, Isaac não fazia ideia de quem era, “mas o modo como os seus lábios tremiam era um pedido de ajuda. Tinha aparecido do nada, como a sombra de um pássaro a sentar-se à mesa, e caminhando sem perceber que caminhava” (p. 52). Isaac responde ao soldado, alegando se tratar da sua irmã: “E assim ficaram os três, de mãos dadas, a contemplarem o fim do mundo” (p. 52).

O romance de Afonso Cruz desenvolve um refinado trabalho de composição no qual os tempos (passado-presente-futuro) se interpõem por meio de um anacronismo narrativo em que o desejo presente emprega o material do passado para moldar o futuro. A estrutura fragmentária da narrativa assemelha-se, com dinamismo temporal, às falhas de funcionamento da memória, como o esquecimento, os falsos reconhecimentos, as lacunas, as amnésias e as hipermnésias. Pode-se, portanto, alegar que *A boneca de Kokoschka* consiste numa ficção memorialística, na qual há um jogo, um processo labiríntico de montagem de cenas que vão sendo apresentadas ao leitor de forma lenta e concisa, por meio de avanços e recuos temporais.

Vale ainda mencionar que a memória também ganha contornos por meio do acúmulo absurdo de livros que Isaac Dresner mantém ao longo dos anos na sua livraria. Aliás, é precisamente pelo seu trabalho como livreiro e editor que a personagem conhece Mathias Popa, um autor falhado, que não conseguiu obter sucesso nem quando subtraiu um manuscrito de Thomas Mann de uma editora e o publicou em seu nome. A figura do autor fracassado desperta o interesse singular do editor que opta por publicar a sua obra pelo selo da Euridice! Euridice!. Através da empreitada de Dresner, o leitor passa a ter em mãos o livro «A boneca de Kokoschka», de autoria de Mathias Popa, que evoca ficcionalmente a relação do pintor Oskar Kokoschka com Alma Mahler.

Trata-se de um jogo metatextual muito bem tecido, com livro dentro de um livro, no qual o romance cruziano parece ensaiar a imagem das matrioshkas. A boneca russa feita de madeira se encaixa dentro de uma outra semelhante, mas menor, até chegar àquela que não se abre, porque está fechada em si mesma. Um corpo dentro de um outro corpo, uma vida a ser inscrita a partir de outros relatos entrecruzados no tecido textual do romance. Assim sendo, a obra escrita por Mathias Popa acaba por ocupar fisicamente quase que o centro da narrativa de Afonso Cruz, ganhando, inclusive, uma materialidade para fora do ficcional com direito à capa, contracapa, orelha e a todo um aparato físico de livro. O leitor tem diante de si não um, mas dois romances encaixados numa estrutura de *mise en abyme*

A boneca de Kokoschka, de Afonso Cruz, é uma obra singular, labiríntica, cujos fragmentos correspondem às memórias individuais de cada personagem que assume o protagonismo de sua vida. Do privado ao coletivo, as linhas ficcionais perpassam a história da barbárie, a violência e crueldade de um mundo imerso na guerra, revisitando as ruínas, os traumas e as dores daqueles que sobreviveram aos tempos sombrios. Passado, presente e futuro são eixos temporais que se entrecruzam nas malhas textuais para que as histórias dessas personagens possam ser contadas, mesmo diante do inenarrável. Ligadas pela memória da dor e pelas imagens da vida e morte, Isaac Dresner é aquele cuja memória está presentificada no seu corpo com o peso da cabeça de Pearlman a lhe fazer mancar; Tsilia traz consigo o silêncio das cores; Bonifaz Vogel a solidão e o medo do amor; Mathias Popa a densidade das palavras com ares de um oráculo; Anasztazia Vargas, seu amor pungente; Adele Vargas, a experiência amorosa tocada nos acordes de Jazz. São criaturas unidas pelos fantasmas da memória e pelos afetos, única forma possível de sobrevivência. São essas as formas pelas quais as personagens ainda se mantêm vivas, resistem e persistem para nos lembrar que a amizade e o amor transcendem a dor, o desespero e o vazio da morte. O leitor, por sua vez, ao se aventurar pelas linhas ficcionais de Afonso Cruz, tem de seguir o fio de Ariadne, cuja linha costura as vidas das personagens, suas memórias e suas experiências, ao mesmo tempo que demonstra também o seu avesso num constructo metatextual de inegável qualidade artística.

Carlos Roberto dos Santos Menezes
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

GERSÃO, Teolinda. *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. Nova edição revista pela autora. Porto: Porto Editora, 2019, 198 pp.

Teolinda Gersão[®]

Paisagem com mulher
e mar ao fundo



Consciente de que “a história e a arte ensinam que a revolta costuma nascer do luto e se propaga num turbilhão que mistura lamentos pessoais e coletivos, o próximo e o distante, numa extraordinária emoção coletiva” como refere Didi-Huberman, no seu ensaio “Ondas, torrentes e barricadas”, publicado pela revista *Serrote*, n.33, 2019, Teolinda Gersão, uma das mais consagradas escritoras portuguesas contemporâneas, nos dá de presente, em 2019, uma nova



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

edição de *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, revista por ela (1^a. ed. chancela de O Jornal, em 1982). Tal “poética narrativa”, capaz de apresentar, simultaneamente, características do gênero narrativo e do lírico, entremeia o fluxo de consciência de duas personagens femininas, Hortense e Clara, imersas no luto decorrente da perda das pessoas amadas, e uma clara consciência política referente ao regime opressor e ditatorial da época do Estado Novo em Portugal. Ao tematizar um levante popular, ocorrido em uma aldeia à beira-mar plantada, sitiada por instituições e imagens-ícone do fascismo português na época do governo de António de Oliveira Salazar, a autora configura a “partilha do sensível”, na ótica de Jacques Rancière em texto do mesmo nome publicado em São Paulo, Editora 34, 2009. Ao unir estética e política, com singular mestria, o romance desperta um novo olhar interpretativo, tal como o vê Didi-Huberman em *A imagem sobrevivente* (Rio de Janeiro, Contraponto, 2013) e em “Ondas, torrentes e barricadas”. A essas ideias acrescentaremos ainda os conceitos inerentes à psicanálise freudiana, retomados por Vladimir Safatle, em *O circuito dos afetos*, publicado em Belo Horizonte, pela Autêntica Editora, em 2018.

Paisagem com mulher e mar ao fundo, ao tematizar, alegoricamente, a Revolução de 25 de Abril de 1974, problematiza os conceitos de utopia e distopia e põe em cena as imagens sobreviventes, espectrais e fantasmáticas do Estado Novo e do ditador português, retidas no inconsciente coletivo e/ou no imaginário político e cultural. No espaço ficcional, deparamo-nos com “O.S.” – o “Senhor do Mar” – santo que cairá de um andor do alto da falésia, estátua-corpo que desmorona, em decorrência de um ininterrupto e alegórico fluxo e refluxo das ondas que permitirá a instauração da utopia, revelando o projeto e a práxis social de um povo até então imerso em uma situação intolerável e distópica. Constatamos, assim, que é de uma situação de opressão, paralisada e vazia – a maré vaza de um povo –, que se parte para a transformação. Assistimos a um povo de afogados, perdido pela noite fascista, embarcado sem força nem vontade, no barco da loucura e do esquecimento, transformar a terra de opressão na terra dos homens em festa. E só isso bastaria para ficarmos inteiramente seduzidos pelo romance

Ao propor deslizamentos e deslocamentos de sentidos, o romance de Teolinda Gersão cria novas significações passíveis de refletir o circuito dos afetos que produzem corpos políticos, individuais e coletivos, em decorrência do desamparo vivenciado. Por isso, *Paisagem com mulher e mar ao fundo* inscreve uma personagem feminina em luto e em crise identitária. Incapaz de “reconhecer o seu rosto reflectido na vidraça” (p. 9), Hortense constata ter perdido todas as suas coordenadas de tempo e de somente possuir, como único ponto de referência, a paisagem lacunar e nebulosa vista da janela. Atenta ao “ruído do mar” que “entrara pela noite e invisivelmente diluíra as coisas”, fazendo com que “o ar e o tempo” tivessem “deixado de existir” (p. 10), o imaginário delirante da personagem feminina, movido por um desejo suicida, resgata os traumas que a dilaceram e a presença de “corpos fantasmados ou corpos de ausência” (p. 58): o do filho, Pedro, que teve o corpo destroçado por uma granada, durante a guerra colonial africana e o de Horácio, o marido, arquiteto e professor universitário que, ao ter os

seus direitos cerceados pelo governo salazarista, sucumbe, em plena rua, a um ataque cardíaco. Morte presumida ou inevitável de um homem que, ao desenhar e construir cidades imaginadas, privilegiava a “harmonia possível – o espaço do indivíduo e da comunidade, o espaço do repouso, do tempo livre, do prazer, do trabalho, do amor e da festa, o lugar do encontro e o lugar da passagem” (p. 104). E, por isso, as *mãos* de Horácio – elemento metonímico e dionisíaco, representante do metafórico social – deveriam ser mutiladas e aprisionadas, uma vez que não refletiam, como um espelho, as *mãos* demoníacas, apocalípticas e opressoras do Estado Novo. No cenário político e distópico, marcado pela submissão, “resignação” e “obediência”, “a *mão* de O.S. levantava-se acima de todas as coisas, fazendo parar o país, parar o tempo, retroceder séculos” (p. 6 – grifo nosso). Durante décadas, “a sua *mão* parava o vento da mudança e espalhava a areia negra do medo, apertava em torno das casas a mordada do silêncio, a sua *mão* castradora retirava do povo a força da revolta” (p. 87 – grifos nossos). Oliveira Salazar, alegoricamente representado pelo “Senhor do Mar”, onipotente e onipresente, desejará sempre calar os desejos ou “ondas de emancipação”, impedir os atos de subversão e rasurar as palavras que entoam a liberdade. No entanto, esse santo padroeiro da aldeia à beira-mar plantada não conseguirá impedir “o levante”, esse “fenômeno originário de um determinado tipo de situação concernente à vida histórica da sociedade humana” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 7). Tal “fenômeno de potência” ou “onda de energia social” permitirá a “dispersão das coisas estabelecidas, força resultante da ressaca fluida capaz de destruir as barragens e falésias – isto é, instituições aparentemente tão sólidas” (idem, p. 117). Por isso, a festa de devoção ao Senhor do Mar se transformará em festa de transgressão e de sublevação; a vivência de um tempo disfórico deflagrará a necessidade de se “voltar as costas para o mar” para “ir ao encontro da terra” em processo de transformação, de comunhão e de partilha. Logo, o processo de “levante” popular, “ação conjunta e solidária”, que deveria nascer para “sufocar o espaço asfíxiado e egoísta de O.S.” (p. 114), será representado por “*imagens-sintoma*” (assinaladas por “fósseis em movimento e montagem da memória”), que darão origem às “*imagens-desejo*”. A princípio, ligadas à terra, tais imagens transbordam para o mar, através de exemplos espaciais e paradigmáticos especulares da identidade portuguesa: “Uma comunidade subterraneamente germinando e de repente levantando-se, uma seara, um exército em linha de batalha.” (p. 105). Tal “seara” - metáfora terrestre -, torna-se análoga à “onda” marítima didi-hubermaniana que, após crescer subterraneamente, em clave de potência e resistência, atinge com toda a sua força a superfície, afundando a “barragem” que se julgava sólida e inamovível – a Instituição do poder constituído. Por isso, “a rua” transsubstanciar-se-á em “um *mar* de gente que se aperta, uma multidão abrindo alas dos dois lados” (p. 149), o que provocará a queda da imagem do “Senhor do Mar” do alto da falésia, a sua postura descomposta e, posteriormente, incendiada pelos sujeitos até então submissos e desamparados social e economicamente.

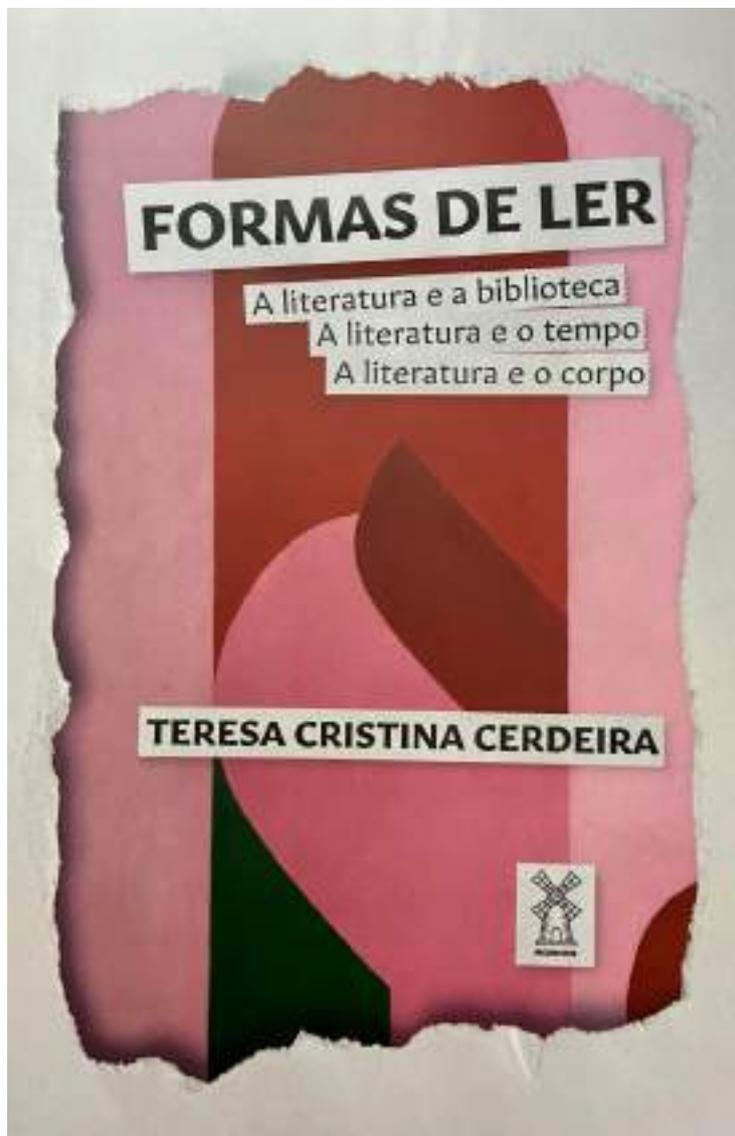
Inevitável, portanto, será convocarmos, aqui, Wladimir Safatle que, respaldado nos conceitos de Freud, afirma que “toda ação política é inicialmente uma ação de desabamento e

só pessoas desamparadas são capazes de agir politicamente” (2018, p. 50). Diz ele: Inerentes à internalização do desamparo, encontram-se “a dor que não cessa” e o acúmulo de necessidades que não obtém satisfação” (2018, p. 53). E é exatamente isso que desencadeará “o salto no escuro”, assinalado pela tentativa de ultrapassagem de limites; pelo risco, ao se assumir uma ação transformadora que reverterá a situação cristalizada; pela manutenção da integridade que não admite a perversão dos valores humanitários. Julgamos que o “saltar no escuro” ou no vazio, inerente ao sujeito desamparado, aproxima-se da *imagem-pathos*, identificada por Didi-Huberman (2013) como “linhas de fratura e fórmulas de intensidade”. Logo, segundo Safatle, “saltar no vazio não será inerte”, pois “o impossível é o lugar para onde não cansamos de andar, mais uma vez, quando queremos mudar de situação. Tudo o que amamos foi um dia impossível” (2018, p. 35). E, em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, ouvimos as vozes ou os pensamentos recônditos das personagens femininas: (“Procuro um rosto ausente. Um homem que partiu, que se ausentou. Não digas nada, que sabes tu das coisas. Da ausência, da morte, eu sei. Do amor, eu sei, é um salto no escuro, um salto mortal no escuro”) – (p. 188).

Muito mais poderia ser dito sobre o romance, mas o espaço exíguo de uma resenha não o permite. O que importa é o que Teolinda Gersão nos ensina, através do “salto no escuro”: “o gesto livre do amor, do desejo e do sonho, a liberdade de negar o falso universo estabelecido” (p. 106) e o poder de transformação existencial e social.

Ângela Beatriz de Carvalho Faria
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

CERDEIRA, Teresa Cristina. *Formas de ler*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020, 204pp.



***Formas de Ler* escritores portugueses**

Pergunto-me, muitas vezes, que seria da literatura portuguesa, do seu estudo, da sua divulgação, sem a voz empenhada de alguns dos melhores universitários brasileiros, seus leitores tão atentos. Teresa Cristina Cerdeira (TCC) é uma dessas vozes que, incansavelmente, a



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

Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 17, número 2, p. 316-318, 2021

tem divulgado, com análises sempre teoricamente rigorosas e de apurada sensibilidade artística, que nos dão a conhecer o melhor dessa literatura. Professora Emérita da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde tem desenvolvido toda a sua carreira acadêmica, o seu livro *José Saramago: entre a história e a ficção, uma saga de portugueses*, resultado de uma tese de doutoramento, foi o primeiro longo ensaio a debruçar-se sobre a questão da história na obra do escritor português, tornando-se um livro indispensável para o conhecimento da obra de quem viria a ser Prémio Nobel. Foi publicado em Portugal pela Dom Quixote, em 1989, e reeditado no Brasil em 2020 pela Moinhos, como também o foram os seus livros seguintes, que nos dão uma ampla mostra de que os seus interesses se estendem a muitos outros escritores portugueses, com eles percorrendo largos séculos, vários géneros e movimentos. Assim, em *Formas de Ler - A Literatura e a Biblioteca, e o Tempo e o Corpo*, agora publicado no Brasil pela Ed Moinhos, recolhe ensaios sobre obras de José Saramago, Helder Macedo, Jorge de Sena, José Cardoso Pires, António Lobo Antunes, Mário Cláudio, Eduardo Lourenço, Mário de Sá-Carneiro, António Patrício e Camões.

Sabemos bem como, na maior parte dos casos, são as circunstâncias académicas que determinam a escolha dos assuntos e dos objetos da tarefa ensaística. Mas também é certo que o professor tem as suas escolhas e os seus autores, aos quais, sempre que pode, dá prioridade na elaboração dos programas curriculares e no espaço das suas aulas. Excelente conhecedora de toda a literatura portuguesa e brasileira, Teresa Cristina Cerdeira tem dedicados, tanto à sua poesia como à sua narrativa, alguns dos mais importantes contributos interpretativos, apontando e explorando linhas de leitura assinaláveis, desde os românticos aos nossos dias. Garrett, Herculano, Cesário Verde, Pessoa e David Mourão-Ferreira, não sendo protagonistas neste livro, são escritores cujas obras a ensaísta analisa em volumes anteriormente publicados.

É obrigatório destacar o lugar cimeiro que ocupam os seus trabalhos sobre Saramago e Helder Macedo, em particular os estudos e análises sobre a forma como o primeiro (re)escreve a História e o segundo faz excelente literatura, também reescrevendo-a. Bom exemplo, neste livro, o ensaio “Vícios e Virtudes de Helder Macedo: desejo e traição da história” e, em livros anteriores, ensaios sobre *Partes de África* e *Pedro e Paula*.

Neste *Formas de Ler* a autora organizou os ensaios que o integram em três campos-chave: “A literatura e a biblioteca: o diálogo com os textos”, “A literatura e o tempo: o diálogo com a história”; “A literatura e o corpo: eros contra a melancolia”. É, pois, a partir destes três núcleos fundacionais da obra de arte - a “biblioteca” (no sentido que a teoria literária tem dado a este termo, ou seja, o acervo de escritas que cada escritor/leitor transporta consigo), o tempo e o corpo - que TCC desenvolve as suas “formas de ler”.

Assim, por exemplo, o estudo do diálogo de uma obra literária com os textos anteriores leva-a a mostrar-nos como a leitura do *Ensaio sobre a Cegueira* de Saramago se enriquece em diálogo com a obra de Primo Levi, em especial *É isto um homem?*, e ainda com as Pinturas Negras de Goya e as parábolas visuais de Brueghel (mesmo se não nomeados no romance). E como esse gesto nos dá a ver com maior profundidade o “testemunho histórico” e a reflexão sociológica e política sobre a violência que o romance do português desenvolve; por esta via, a autora segue o seu “ponto de partida: historicizar e não apenas alegorizar a leitura de *Ensaio sobre a Cegueira*”.

Por sua vez, a obra, plural e plurigenérica, de Helder Macedo – a ficção narrativa, a poesia, o ensaio –, sobre a qual tem uma volumosa produção, ocupa vários dos textos de *Formas de Ler*. Sustentada pela noção de “biblioteca” diz desejar “iluminar” o que chama “uma sinestésica gramatura” da sua escrita, da sua “voz”: “Interessou-me sempre surpreender as alianças e os cruzamentos na sua aventura poética, ensaística e ficcional, reconhecendo em que medida esses modos de escrita se beneficiam não exatamente das interferências mas das correspondências que a cultura inscreve no corpo que escreve”. Uma obra tecida por Helder Macedo em riquíssimo diálogo, estético e cultural com, entre outras, as vozes de Bernardim Ribeiro, Camões ou Machado de Assis, a pintura, a ópera, o cinema. E também, e muito, repito, a História.

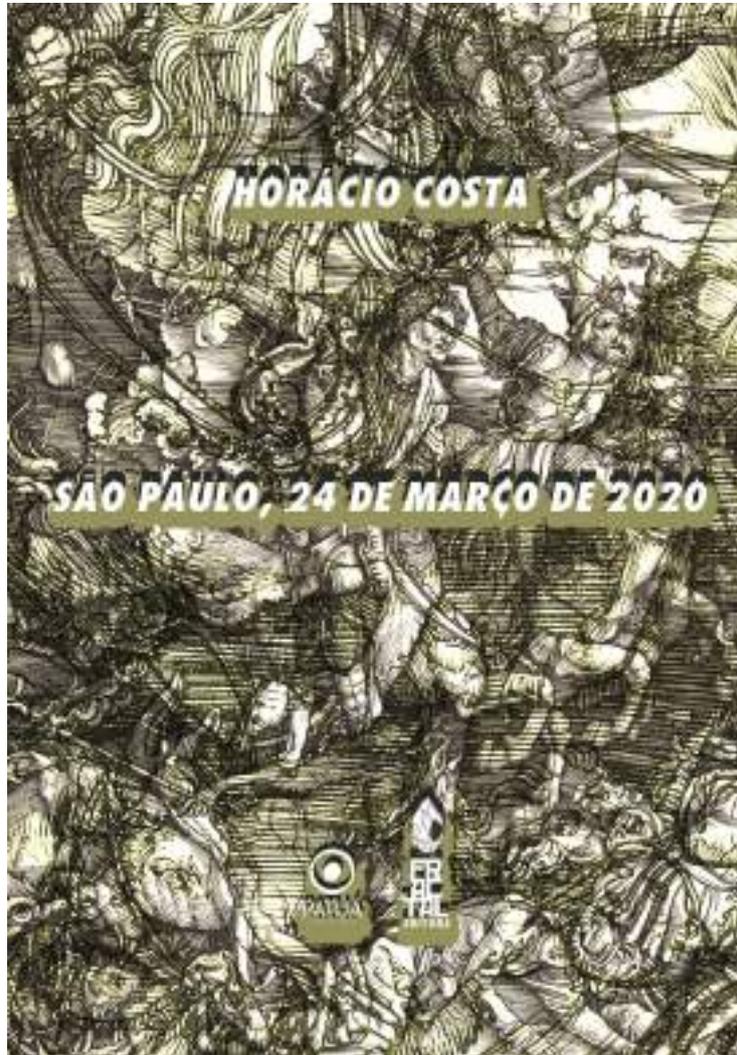
Discípula entusiasmada de Roland Barthes e aluna de Georges Duby, com quem se preparou para a sua tese de doutoramento, é na secção que persegue o “compromisso” dos escritores portugueses com a História que Teresa Cristina Cerdeira nos mostra como, com o romance *Vícios e Virtudes*, Helder Macedo constrói “uma forma nova de pensar a história”. Magnífico ensaio, onde a autora analisa os vários planos e a complexidade deste excelente romance, um “romance histórico” novo.

Formas de Ler é explicitamente atravessado por um olhar político, sendo brilhantes as leituras de *O Esplendor de Portugal*, de Lobo Antunes (“da impossibilidade de aprender a liberdade”), ou do “exílio cívico” de Cardoso Pires. Mas esse olhar está também nas leituras da “biblioteca” em Saramago e da escrita do erotismo. Assim, em “A literatura e o corpo”, Jorge de Sena “é o eleito para ilustrar esse modo de saber construir pelas vias da experiência erótica, uma barragem contra o modelo secular da melancolia que, grosso modo, vem caracterizando o conceito – ele próprio largamente problemático – da identidade nacional portuguesa” (“erotismo e ética”).

Não cabe dar aqui conta dos 16 ensaios que compõem o livro e no-lo confirmam. Basta ler o título que Teresa Cristina Cerdeira deu às palavras com que nos introduz o seu livro: “Um pronunciamento para o tempo presente”. Nelas reafirma o que disse na jornada de homenagem a Cardoso Pires, nos 20 anos da sua morte (out. 2018), em vésperas das últimas eleições brasileiras: “Venho falar-vos hoje, com o coração de uma brasileira dilacerada pela pátria, de uma literatura de compromisso e testemunho, porque neste tempo globalizado – que dizem ser o nosso – ainda há que haver utopia e esperança.” A partir deste lugar, cultural e afetivo, de um conhecimento amplo e rigoroso da teoria literária e de uma profunda, informada e sábia relação com a literatura portuguesa, Teresa Cristina Cerdeira oferece-nos mais um conjunto de estudos que louvamos e agradecemos.

Maria Fernanda de Abreu
Universidade Nova de Lisboa / CHAM
(Esta resenha foi publicada anteriormente no JL de Lisboa)

**COSTA, Horácio. 24 DE MARÇO DE 2020. POEMAS. São Paulo.
Editora Patuá, 2021.**



Precedidos de uma notícia sobre o 24 de março de 2020, “primeiro dia da quarentena da COVID-19 em São Paulo.”, 29 poemas e, à guisa de posfácio, uma mensagem de Jamesson Buarque ao envio do poema ‘Kali, Huitzilopochli’ (9 de abril de 2021)” compõem o livro cuja apresentação tenho a prazerosa honra de compartilhar: *SÃO PAULO, 24 DE MARÇO DE 2020*, de Horácio Costa.



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

Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 17, número 2, p. 319-324, 2021

Leio um parágrafo da página de abertura:

Escrevi alguns poemas no período do transe que vivemos e publico-os sem nenhum ordenamento: seguem em ordem cronológica, e não foram domesticados para assemelharem-se a um fluxo coerente – digo: ‘coerente’ segundo a ótica do logocentrismo – de escritos.

Datar e localizar o acontecimento quer dizer que, no mundo em que vivemos, entre o passado e o futuro, o presente interessa. 2020: o início da quarentena; 2021: o lançamento dos poemas, que, em células privadas, nos congregam. Atento à ordem cronológica imediata, neste 24 de setembro, já a menos de um ano dos 100 anos da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, estou certo de que há na poética de Horácio, o nosso, Horácio Costa, um muito coerente ordenamento nos discursos, não porque domesticados no âmbito de uma ordem metafísica que os unifica numa forma absoluta, mas sim porque articulados num contexto mundial turbulento, pandêmico, sabemos, onde os trabalhos e os dias em Osasco (com escapadas para o Rio e São Paulo) inventariam ditas “claves retóricas” e inventam novas imagens de pensar, querer e julgar as representações modernas que se dizem expressões da modernidade e, no caso em apresentação, do modernismo ele mesmo.

Vou arrumar à minha maneira o que desarranjado não está. Interpreto rigorosamente o meu papel. De acordo com ele, a meu ver, existem dois movimentos principais no livro. O primeiro reúne os quatro poemas iniciais, um quarteto, portanto; o segundo, composto de três poemas, intitula-se, naturalmente, “Tríptico 16 de fevereiro de 2019”. Formam o quarteto, “Apud Dürer”, “História ridícula do Brasil”, “Tudo em forma de cruz” e “Ciclos”. Ao todo, sete poemas, que, sem desatenção aos demais, lerei mais detidamente.

No pórtico, leitura a contrapelo do quadro *Apocalipsis cum Figuris* de Dürer, anuncia-se a vocação horaciana (*ut pictura poesis*) de Horácio. Nela expõe a olho nu a pintura dando voz na poesia ao desgoverno da horda, digo, ‘horta’ política, nas figuras confundidas de Bolsonaro, Mourão, Haddad e Lula, hipotética dupla, chapa em disputa numa eleição malograda, porque, impedida, não se cumpriu, mas que resiste na pergunta que interessa mais a esta reflexão. Leio a terceira estrofe, como as outras três de seis versos, com cavalgamento à maneira de finda, isto é, conclusão (ou moral da história), que resulta em sétimo verso: “na algaravia a história do presente.”: “Como pode uma xilo quincentenária / exprimir através da mitologia / levantina, o *quid* da hora exausta / de um povo para lá do mar oceano, / neste novo velho mundo que arqueja / frente à visão dos tenebrosos que criou?” [arco/branco, espada/vermelho, balança/negro, tridente/amarelo].

Como pode o presente histórico do Ocidente estar retratado (ainda) em figuras do Oriente, “através da mitologia levantina, o *quid* da hora exausta”? Repito a pergunta, porque nela encontro o fundamento para o que proponho como eixo(s) e nexos(s) da/na poética de Horácio.

Na economia de tempo de exposição exigida, no primeiro poema de “Tríptico”, “*The Unbereable Lightness of Being*”, está a segunda imagem desejada, que face a face à primeira,

via Dürer, vai compondo o *eixo* da matéria em versos que imagino: “na verdade/ sinto falta de escrever um poema / então só escrevo como que a propiciar um advento // nado e é como se vivesse uma poesia / exercitar-me antes é apenas preparar-me para o *quid* poético”. E tal preparação, quebrando a sequência dos versos em tosco resumo, implica o imaginário como uma montagem do exercício de aproximação entre o sujeito e o objeto, o subjetivo (um “advento nado” / nascido) e o público, na parte suprimida da citação, Juliette Binoche “nas águas de uma piscina pública em Praga”. A insustentável leveza do ser, performática, misturada / mixada com páginas de Kundera, o romancista, e lentes de Philip Kaufman, o cineasta.

Importa, antes da aparição do *quid* 3, do assalto de quem é o sujeito abjeto da nossa desgraça cotidiana, entre o que é próprio do mitológico e o que é próprio do poético, anotar como se apresenta o que há de histórico em termos do desenvolvimento do eixo das imagens nos poemas. “História ridícula do Brasil”, tem um *quid* de significante em ridícula que me seduz, a ponto de julgar que a chave do que é próprio do poético, o imaginário, é que dá expressão ao poema, em que a dita e escrita “heroica” república se vê, ou se lê, reduzida a um gesto emotivo, o choro do Marechal, diria, talvez, *cordial*, [e] se perpetua em enigmático candidato de “nossa esquerda”, “cento e vinte e nove anos depois”. Quem fizer as contas saberá a quem se destrata, e, se de cartas de amor ridículas for sabedor, um conto para o poeta fingidor em Pessoa adiantará. Gosto de adivinhas e achados. A aliança entre proclamações republicanas e declarações de amor, ridículas, entre, na verdade, o poético e o político, aguça o olho crítico, sarcástico, de Horácio com o seu quê oswaldiano no poema logo a seguir, “Tudo em forma de cruz”, seis quadras mais finda, a “história pátria”, vaivém das barquinhas, na cola do *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, o clássico modernista de São Paulo, fevereiro de 1922. Reler Oswald, porém, é uma via de mão dupla em busca de outro sentido e nova direção, visto que o quarto poema da série *Quarteto apud Dürer*, “Ciclos”, declara que: “Em 2006, escrevi uma re-escritura/ de ‘Inventário’. Sou meticoloso, algo / obsessivo. O agora inventario e sonho / com frequência pesadelos conexos:” e sentencia que: “Este poema também muda de clave retórica / para anunciar mais uma mudança *à la* / brésilienne: saímos do ciclo”. Na bifurcação da estrada, a mudança que me interessa mais está na dialética (tensão?) dos contrários, onde o *eixo* semântico encontra o seu *nexo* sintático na cumplicidade pragmática entre o “inventariador” do passado e o inventor do futuro, numa sintaxe em progresso ao longo de todo o livro. Por esta via entrosada, voltamos ao “Tríptico”. No segundo, “Tinteiro em prata de lei”, o trabalho do poeta, poético, portanto, se põe frente aos meios de produção do objeto livro, encara os mecanismos favoráveis ou contrários à recepção dos poemas e faz a sua profissão de fé (saracoteado que é), em termos de vivência e experiência radicais, quero dizer, de quem as tem como bens profundos, de raiz. Diz ele: “só me resta comprar um tinteiro // de prata de lei e namorar um / voto de contingência de / já não mais escrever sem / caneta tinteiro e em tinta verde”. *Há uma gota de seiva no meu poema*, satiriza Horácio, creio eu. Não como quem a invoca, mas sim como aquele que provoca uma espécie de troca de bens comunitários entre os

antigos poetas pastores, a bucólica Arcádia é revisitada. Noutras palavras: programa-se visita futura à cultura clássica de uma ideia de Europa *não mais* sujeita à economia predatória unida e *ainda não* lugar do sujeito da nova Natureza pródiga em bens não necessária e bucolicamente amenos. Completando a citação: “como verdes são as encostas / daquela região da Grécia/ & os pastos preferidos para / comer ruminar & cagar”. “Poema em tinta verde alga” é o terceiro do “Tríptico”, logo, confirma o voto de sucessivas assinaturas em verde clorofila. Ledo engano: “o primeiro poema escrito em tinta verde alga não foi este / mas o que pode vir a ser melhor do que este”. Sim, é verdade. Atento a “Plantas”, está ainda por vir aquele dos versos que a esses se assemelham: “Este não é um poema sobre a luta / entre tais contendores clássicos / na indócil arena da minha psique.”; “Este é um poema sobre o Achado”. Assente-se, entretanto, o achado que se registra, contrário, aliás, ao cacoete de estilo que uma repetida retórica colorida pode / ria causar. O último poema do livro intitula-se, aliás, “Tinta vermelha”. Digno de registro aqui é a confirmação do pressuposto metodológico de leitura: por meio de eixos semânticos (os *quid*) sobre nexos sintáticos (negação sobre afirmação e vice versa), a poética de Horácio, erudita, inova ao valorizar não a si própria pela comparação com o repertório clássico que bem conhece e usa, mas por interlocução performática única de pôr-se face a face com aquele, aquela ou aquilo de que / quem se aproxima para, por meio da estratégica estética do distanciamento, o sarcasmo, por exemplo, marcar seu território ético, pessoal e profissional de respeito. Em situações como: “Ué eu não estou falando do Brasil / estou a falar da Alemanha”, num poema tão interessante quanto este “B de Bismarck”: “Só que o único em comum que os Bolsonaros / Têm com Bismarck // É a segunda letra / Do alfabeto / Não o serem / Alfa”. Para ler devagar: não que sejam, mesmo!

Mas deixo para o fim os tais exemplos exemplares. Tenho três, já fora dos sete lidos quase em linha reta, sem me esquecer do borgeano “Música para elefante cego”, belissimamente do volume quarta capa. Aí, “Na presença” faria igualmente bela figura. São eles: “*Das Lied Von Der Erde*”, que nos faz o favor de cantar a terra, via a aprendizagem do canto das focas do Mar do Norte, a pedra que os *quid* eleva à categoria de fundamento do princípio do literário / poético como um discurso desde sempre entre o mitológico / mítico e o histórico: “Entre história e mito, regresso / ao mundo natural neste poema:”, datado e localizado em Osasco, 23 VI 19, dia da 23ª parada LGBTQ+ de São Paulo, o poema nos chama à lição de que há 50 anos na América do Norte, Nova York, foi abaixo um dos muros de pedra contra, com todas as letras, Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgêneros; como se fosse um apêndice desses corpos em ascensão, um *corpus vivo*, “Los Amantes de Módena Eran Dos Hombres”, pode ser resumido na passagem que considero a mais “edificante”, um elogio usado por Horácio com particular ambivalência: “e ah! os perfis dos soberanos sobrepostos na numis-/ mática, corto a palavra porque o verso livre, / enfim, não é tão livre assim nem longo // como o amor eterno, como a sombra do / Mito que é de outra Natureza, etc. e tal/ e pois: em Módena dois homens / se deram as mãos mortos não // porque se o estivessem não poderiam fazê-lo: / mortos não se dão as mãos talvez

só / lá no éter entre os anjinhos do celestial / coro de vozes idem tudo meio Giotto:” Tudo meio igiotolo? Toda a sequência é um primor de humor sarcástico contra o que na educação judaico-cristã seja pecado e castigo, quer em termos domésticos ou públicos, quer em bens pessoais do espírito ou coisas de troca material. Há, porém, um toque de absoluto, alheio à censura e ao corte, que só quem sabe arte o estima e reconhece, mesmo que na pauta não venha assinalado, como outros. É o ritmo. É o tempo da suspensão por corte, ou por cesura, em termos bem talhados, ritmados. Repito: e pois: *em Módena dois homens / se deram as mãos _____ mortos não// porque se o estivessem não poderiam fazê-lo:/ mortos não se dão as mãos.* Homens mortos de mãos livres para o toque entre mãos, não disse irmãos, enquanto vivos é cuidado de alguma poesia cultivada com o Amor em estado absoluto de liberdade livre, leitor de Rimbaud, diria Ramos Rosa. Em se tratando agora de ínclita geração, “Este não é um poema sobre a luta / entre tais contendores clássicos / na indócil arena da minha psique.”; “Este é um poema sobre o Achado/ de Assis, o companheiro mestiço / da fulva chow-chow *racée*.” Este, em suma, é o terceiro poema exemplar em ritmo de eixo sobre nexos em cadeia progressiva: “Morreu Filipa de Lencastre”: “Não a rainha, ou pelo menos/ não aquela rainha que todo mundo conhece, / mas a do-lar, a deste lar, / a Filipa, minha querida chow-chow, / e se foi assim, não mais que de repente.” E dói mais que morte de parente, porque “companheira da alma”, por afinidade, escolha, como se fora a “Madrinha de Portugal”, a *sua desejada parte oriental*. Com jeito de paródia e toda a simpatia pelo pesar do dono pela perda da sua cadela dona, ouso Horácio tragicômico: *como ficou chato ser clássico, agora serei moderno*. Não se trata, porém de um poema-piada sobre *fake news*, mas do relato da passagem pungente da cadela rainha morta entre a natureza cultural da dor humana e a natureza (natural?) da dor animal. “Eu vivo no tempo e pratico a memória, / assim como o esquecimento sua sina. / O Achado, não.” Sobre o contratempo da morte por acidente e a duração do luto em quem fica, este poema tem memória, sabe de cor a pena da dor e do esquecimento. O dono cumprirá o seu luto, freudianamente consciente de que, por experiência, a vivência da perda do ente amado as coisas cotidianas da vida acomodam. Machadianamente, porém, Achado de Assis, o melancólico, é assistido em sua alienada autoestima, pelo faro fino de sábio humor à inglesa que analisa a sua servidão amorosa àquela que depois de morta o transforma, amador, na coisa amada, posto que “ao pé do ventilador / desligado.” Posição ambígua o quanto baste entre ele e sua circunstância.

“Bonnacon”, também chamado Bonasus ou Bonacho. Ou Bonachão. Ou Bolsonaro. A besta fera sulfurosa que confundiu o bestiário medieval, e hoje nosso contemporâneo. “Qual seria o sentido deste animal / Ornitorrincal? / O *quid* de tal engendro resistente à taxonomia”. É ele o terceiro termo desejado a esta apresentação que se vê, bestificada, forçada a fechar o exposto com chave de cocô, aos peidos, o tal sujeito abjeto que interessa ao literário / poético entre o mitológico / mítico e o histórico. Datado e localizado no Rio de Janeiro, 1º I 2020, “Bonnacon” é o poema que começa, “Assim como ‘A Copa do Mundo é Nossa’/ Marchinha, etc., / Seduz-me neste primeiro dia do ano um / Equivalente: / O mundo do Bonnacon é o

“mundo cocô”. Este não é um poema sobre os traques da dama sulfurosa de Vitrac em *Victor ou as crianças no poder*. Mas tem peito para isso. Este, para terminar, é um poema sobre a queima de fogos de arquivos em Copacabana em SÃO PAULO, 24 DE MARÇO DE 2020, um livro do início do confinamento COVID-19 às hoje quase 600 mil pessoas mortas no Brasil. Por elas os sinos não dobram, por elas hão de talvez chorar fi-fiéis os cinamomos, por elas, com toda a minha certeza, Horácio Costa escreveu uma desabrida, urgente, homenagem.

Jorge Fernandes da Silveira
Visconde de Mauá-Leblon, 24 de setembro de 2021