

REVISTA

DE ESTUDOS SARAMAGUIANOS

n. 9 janeiro 2019

REVISTA

DE ESTUDOS SARAMAGUIANOS

REVISTA DE ESTUDOS SARAMAGUIANOS

www.estudossaramaguianos.com

CONTATOS

E-mail: estudossaramaguianos@yahoo.com;

Facebook: facebook.com/saramaguianos

Twitter: [@saramaguianos](https://twitter.com/saramaguianos)

A REVISTA DE ESTUDOS SARAMAGUIANOS é uma edição independente que reúne estudos de pesquisadores de diversas partes do mundo sobre a obra de José Saramago.

COMISSÃO EDITORIAL

Ana Paula Arnaut; Carlos Reis; Conceição Flores; Eula Carvalho Pinheiro; Gerson Roani; Helena Bonito Couto Pereira; Horacio Costa; Maria Alzira Seixo; Marisa Piehl; Miguel Alberto Koleff; Pedro Fernandes de O. Neto; Salma Ferraz; Teresa Cristina Cerdeira; Nuno Júdice; José Joaquín Parra Bañón; Jerónimo Pizarro; Fernando Gómez Aguilera.

EDITORES

Miguel Alberto Koleff e Pedro Fernandes de O. Neto

REVISÃO DOS TEXTOS

Cada autor é responsável pelo conteúdo e ordenação gramatical do seu texto.

Brasil – Portugal – Argentina, janeiro, 2019.

ISSN 2359 3679

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Pedro Fernandes de O. Neto

As opiniões expressas nos textos desta revista são de responsabilidade exclusiva dos autores. Por decisão da equipe editorial, os textos vindos de Portugal mantêm a grafia original.

ESCREVEM NESTA EDIÇÃO

Maria Regina Barcellos Bettiol, Joana Videira, Marco Silva, José Joaquín Parra-Bañón, Francisca Carolina Lima da Silva, Lola Esteva de Llobet, Miguel Alberto Koleff, Marisa Leonor Piehl, Pedro Fernandes de Oliveira Neto.

SUMÁRIO

11

Apresentação

19

Do ateliê de pintura à escrivania: a beleza no romance de José Saramago
MARIA REGINA BARCELOS BETTIOL

29

A mulher nos interstícios. Leitura d'*O conto da ilha desconhecida*
JOANA VIDEIRA

41

Saramago cronista: o homem frente ao espelho
LAURA VENTURA

53

Ricardo Reis ao espelho: Adamastor
MARCO SILVA

66

Más Saramago, más arquitectura. Autografía póstuma y antigrafiá en *El cuaderno del año del Nobel*
JOSÉ JOAQUÍN PARRA-BAÑÓN

86

In nomine homo: o homem como medida de todas as coisas n'O evangelho segundo Jesus Cristo, de José Saramago, uma alegoria da religiosidade moderna
FRANCISCA CAROLINA LIMA DA SILVA

107

La alegoría del reino en *El evangelio según Jesucristo*. Una historia del encuentro entre Jesús y Dios
LOLA ESTEVA DE LLOBET

117

De Juan Maltiempo a Cipriano Algor. Tres o cuatro pinceladas sobre los personajes saramaguianos
MIGUEL ALBERTO KOLEFF

126

Al encuentro de los hombres imaginarios
MARISA LEONOR PIEHL

RESENHAS

135

José Saramago numa encruzilhada, a terceira via
PEDRO FERNANDES DE OLIVEIRA NETO

APRESENTAÇÃO

José Saramago, um autor para o século 21. Assim poderíamos designar, entre tantas outras possibilidades, o lugar da obra e do pensamento do escritor Prêmio Nobel de Literatura em 1998. A afirmação em jeito de conclusão não é um arroubo gratuito de leitores entusiastas da sua obra literária. Pode até ser motivada por esta condição, mas encontra justificação noutras possibilidades, quais as oferecidas pela sua própria literatura e pela maneira como construiu as amplas fronteiras de interpretação do seu tempo. A estes dois elementos internos de um universo que não é mais, desde há muito, limitado ao seu lugar natal, soma-se a sorte de passos em falso que a comunidade humana tem dado no limiar das duas primeiras décadas deste século.

Expressemos então, primeiro as primeiras condições. Para tanto, vamos recuperar um de seus romances que figura entre os levados injustamente à fogueira aquando de sua aparição – *Ensaio sobre a lucidez*. Publicado ainda na aurora do novo século, esta obra foi lida, de maneira apressada, como um insulto à democracia pela implosão do poder de escolha pelo voto. Ao imaginar uma sociedade que se decidia pelo voto em branco ao invés de eleger algum dos candidatos que disputavam o pleito, Saramago precisou responder o óbvio: que o seu romance não era um insurgência contra o voto e sim uma maneira de questionar, pela via oblíqua do trivial, as razões que justificam a repetição fátua do gesto como pleno exercício da democracia.

Nesta ocasião, se o sistema estabelecido de um longo exercício de lutas contra as ditaduras que fizeram história no ciclo dos horrores da humanidade dava sinais de plenos passos em direção a lugares de ares mais limpos, não se viu o que se armava por debaixo dos encantamentos com o novo século. E ainda estávamos tomados da mesma esperança de um mundo mais justo, humano e fraterno, depois de enfrentarmos o medo mais sistêmico da catástrofe. Era para o céu que olhávamos à espera que um asteroide errante pudesse colocar um ponto final à civilização e não víamos que entre nós outras forças não de um todo sepultadas – porque nunca se sepultam – reanimavam o ferro de seus músculos para nos surpreender, quase duas décadas depois, com uma pulsão de ódio tão ou mais violenta do que as exercidas no passado.

José Saramago não estava entre os deslumbrados com o novo mundo. E foi por isso que o chamaram reiteradas vezes de um pessimista. Pessimista ou não, tantos anos depois é mesmo possível dizer que o epíteto foi outro julgamento forçado. O caso é que, enquanto todos se deslumbravam ou temiam a extinção da civilização vinda do além, este homem de dupla visão sobre seu tempo, antevia a necessidade de trocarmos a posição de deslumbrados pela de questionadores da ordem. Não foi um profeta, que afinal isso não é nenhum escritor, mas crítico. Soube nos dizer que as coisas não estavam bem. Que nosso olhar devia se deslocar do além para verificar nosso entorno, problematizar os sofisticados sistemas que nos regem como alternativa para sua ressignificação. Pelas respostas obtidas, estávamos já metidos no primeiro grau da cegueira que agora se alastra como rastilho de pólvora no Ocidente.

Ensaio sobre a lucidez colocava em prática o conselho oferecido em *Ensaio sobre a cegueira*. Era um romance que, à maneira da execução de um roteiro coloca em prática aquilo que os habitantes tomados pela cegueira branca não foram capazes de fazer nesse tempo: reparar. No caso específico do romance de 2004, pergunta-se se nossas escolhas realizadas continuamente, de fato, constituíam um exercício do que se chamava de democracia. Se esta não era apenas um princípio que acobertava disfarçadamente aqueles que, de fato, nos geriam. No seu tempo, Saramago chamou o encoberto de capital. Tantos anos se passaram e continuamente tem-se revelado, peremptoriamente, o que disse: são as grandes corporações financeiras as gestoras e determinantes dos que vimos por chamar respeitosamente de representantes escolhidos pelo povo.

E agora, para sublinhar o que se vê fora do universo fabulado, já somos parte de um imbróglio cujo destino dos que questionam deve ser calado pela cilada do poder ou pela banalização do mal, cuja imposição do medo repentino da morte é apenas uma das frentes de atuação do que agora não se pode designar por democracia. O pior de tudo: os que deviam servir de fiscalizadores daqueles que

elegeram tornam-se seus cúmplices, desfazendo totalmente a engrenagem do princípio democrático: o eleito é para servir à comunidade e não a uns dos seus próprios conchavos com aval da própria comunidade. Outra vez voltamos ao tempo imóvel, àquela atmosfera pesada, desesperançada e claustrofóbica dos primeiros movimentos de *O ano de 1993*? É possível que bem pior. Porque agora o mal não tem cor, não tem ordem, nem princípios, não está à sombra, nem só um ou um grupo de poder o administra, mas está em toda parte e a qualquer hora pode nos chegar.

É pelo que deixamos de fazer enquanto nos deslumbrávamos com a promessa do porvir que pagamos pelo descortinar de trevas? Sim. Mas, antes de pensar os lugares da culpa, urge pensar em saídas e estas não estão no passado ou fora do nosso tempo. Não se luta com as mesmas armas quando o adversário é o outro do mesmo muito pior e a história não deixa pensarmos de outra maneira. O que faríamos, agora indivíduos presos nos seus próprios mundos, em tempos de banalização do mal? *Ensaio sobre a lucidez* não oferece, nem é de sua função, a resposta. Simplesmente porque esta é uma resposta que precisa ser construída. E agora precisamos recomeçar pelo princípio mais básico de todos e que neste tempo é a primeira subversão ao levantamento das excrecências, o comunitarismo. Sozinhos, findaremos qual a mulher do médico.

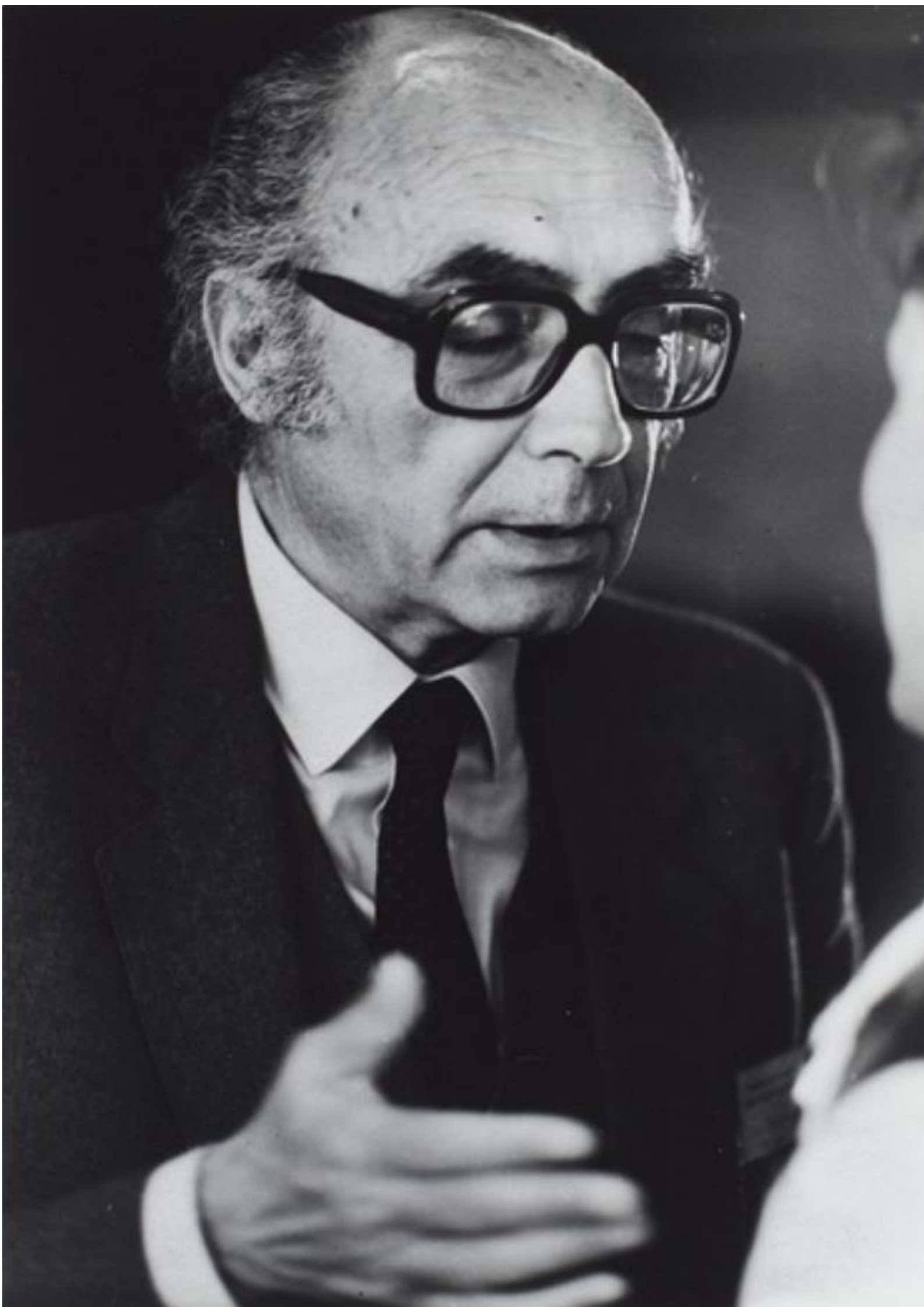
O leitor da obra de José Saramago que seguiu este texto até aqui terá compreendido as razões da definição apresentada no início desta apresentação. Toda obra do escritor português se reveste do questionamento acerca dos movimentos de poder e assinala a ordem porque passamos e estamos distante de superar, visto que a história da humanidade tem sido repetidamente um *continuum* jogo de poderes, entre forças de dominação e forças de liberdade. Para além disso, todas as intervenções saramaguianas estiveram alinhadas com o imperativo de revisão de nossos lugares no intuito de construirmos uma alternativa possível, nua dos predicativos da imposição, do sectarismo e do cerceamento das liberdades. A pergunta que fica é: sairemos da inércia, da repetição das ideias fracassadas, da contemplação desinteressada, desse conforto que ainda julgamos ter enquanto o rastilho de pólvora não chega até nós? Esperamos pelo quê? Ainda estaremos à espera do retorno do herói? “Não tenhamos pressa, mas não percamos tempo”.

Equipe editorial

NOTA

Uma novidade que os leitores encontrarão neste número: a partir de agora deixaremos de editar a versão espanhola, conforme fizemos desde sempre. Esta decisão é dos editores, depois de analisar determinados fatores, tais como, o de impacto público e otimização dos trabalhos. Direcionada mais a pesquisadores, leitores e estudiosos da obra de José Saramago, é notável que os textos aí veiculados, predominantemente em língua portuguesa, espanhola e inglesa, estão assim acessíveis, o que dispensa o trabalho da versão noutra idioma.

Depois, é preciso sublinhar: divulgação, editoração, preparação de originais, enfim, todas frentes para manutenção do periódico, são única e exclusivamente produtos do esforço dos que participam do projeto, sem quaisquer apoios de natureza financeira. Embora nunca tenhamos registrado quaisquer questões da parte dos que trabalharam conosco nessa empreitada, se não as de total disponibilidade para com ela, sabemos que, um conjunto de tradutores voluntários como o que mantínhamos, significava contar com a benevolência além dos seus limites. Só temos, ainda, a agradecer a este grupo pelo empenho para com o periódico. Agradecimentos que estendemos a todos que colaboraram e colaboram ativamente, de maneira diversa, para a existência da *Revista de Estudos Saramaguianos*. Sigamos!



DO ATELIÊ DE PINTURA À ESCRIVANINHA: A BELEZA NO ROMANCE DE JOSÉ SARAMAGO

MARIA REGINA BARCELOS BETTIOL

Venho a comparar que as diferenças não são muitas entre palavras que às vezes são tintas, e as tintas que não conseguem resistir ao desejo de querer ser palavras.
José Saramago, Manual de pintura e caligrafia.

O livro *Manual de pintura e caligrafia* de José Saramago pode ser interpretado como um “tipo de tratado” em que o autor discorre, com bastante propriedade, sobre a correspondência existente entre a pintura e a literatura problematizada no exercício da escrita. Embora a obra seja oficialmente classificada como romance, encontramos outros gêneros, tais como a autobiografia, a narrativa de viagem, as memórias, demonstrando a riqueza do texto saramaguiano que não se limita a fixar fronteiras de gêneros e discursos.

Ao comparar a similaridade entre o trabalho do escritor e do pintor no processo de criação artística, o autor português evidencia a tensão existente entre o poder do imaginário e o poder da representação. No final dos anos 1970, a retórica visual de Saramago já antecipava uma tendência da literatura contemporânea que é justamente o estilo imagético; apontava uma correspondência entre a literatura e a pintura que não cessa de se intensificar.

O manual e os dilemas do pintor

No romance em questão, a personagem principal – o pintor de retratos – transita entre o ateliê de pintura e a escrivania, busca sua expressão individualista nas duas artes cultivando o que denomina de uma “arte morta”, a arte do retrato. Mas, no que consiste essa arte do retrato? No dizer do historiador da arte Pedro Flor: “um retrato é uma pintura, isto é, a arte que por excelência serve o retrato é a pintura, mas também deve ser pensado como fotografia ou outra representação artística de uma pessoa, um gênero que geralmente era praticado de encomenda na esfera pública” (2010, p. 7)¹.

A princípio, a tarefa do pintor de retratos consiste em fixar uma imagem “agradável” do retratado. Contudo, para o pintor narrador, a produção retratista é mais do que isso, trata-se de um laboratório de experiências pictóricas e literárias, existe uma necessidade do artista *em criar seja por intermédio de uma tela ou de uma folha em branco*:

Nesse dia não saberei mais do que já sei hoje (que ambos os retratos são inúteis), mas poderei decidir se valeu a pena deixar-me tentar por uma forma de expressão que não é a minha, embora essa mesma tentação signifique, no fim de tudo, que também não era minha, afinal, a forma de expressão que tenho vindo a usar, a utilizar, tão aplicadamente como se seguisse as regras fixas de qualquer manual (SARAMAGO, 1977, p. 1).

Quando pensamos em um manual visualizamos um guia, um livro ou folheto geralmente ilustrado com imagens e que nos orienta, passo a passo, sobre um determinado assunto. O pintor retratista sabe que seus quadros nunca farão parte de um catálogo de arte já que são pintados conforme as expectativas do comprador e não segundo as regras dos manuais. Desse modo, afirma a personagem de Saramago: “Passará diretamente do cavalete para as mãos do comprador, porque é este o meu negócio, jogar pelo seguro, com dinheiro à vista. Tenho trabalho que me sobra” (SARAMAGO, 1977, p. 2).

O dilema do pintor é o vivenciado por muitos artistas: restringir o seu trabalho à lógica de mercado. A obra de arte deverá corresponder às regras do mercado, perdeu a sua aura de obra de arte, seu selo de qualidade, de criatividade e inovação e passou a ser vista como simples mercadoria e, por tanto, produzida em série, sem originalidade.

Em meio a uma crise mimética, ele expressa a sua profunda decepção em relação ao seu trabalho, percebe que pratica uma “arte menor”. Ainda que tenha

consciência de sua competência técnica, essa consciência só serve para atestar a má qualidade da pintura que está produzindo: “Garanto a duração, não garanto a arte, nem me pedem, mesmo que eu pudesse dá-la. Uma semelhança melhorada é ao mais longe que chegam. E como nisso podemos coincidir, não há decepção para ninguém. Mas isto que faço não é pintura” (SARAMAGO, 1977, p.4).

Há uma espécie de hiato entre a teoria prescrita pelos manuais e a prática cotidiana da pintura que o impede de fazer o seu trabalho como de fato “deveria ser feito”. O pintor acadêmico desabafa: “Apesar das insuficiências que me deu para aqui confessar, sempre soube que o retrato justo não foi nunca o retrato feito. E mais: sempre julguei saber (sinal secundário de esquizofrenia) como devia pintar o justo retrato, e sempre me obriguei a calar” (SARAMAGO, 1977, p.4-5).

Conhecedor do seu *métier*, em sua autoanálise profissional, o pintor narrador reconhece que lhe faltam qualidades como, por exemplo, a “intuição relampejante” que é uma das características dos grandes mestres. Dito de outra forma, para ele, a arte não se resume ao aprendizado, ela é um talento que nasce com o artista:

Sei muito bem quem sou, um artista de baixa categoria que sabe do seu ofício mas a quem falta génio, sequer talento, que tem não mais que uma habilidade cultivada e que percorre sempre os mesmos sulcos, ou pára junto das mesmas portas, mula puxando a carroça duma qualquer costumada distribuição, mas, dantes, quando eu chegava à janela, gostava de ver o céu e o rio, tal como Giotto gostaria, ou Rembrandt, ou Cézanne (SARAMAGO, 1977, p. 12-12).

A personagem alarga o debate, define o que considera ser um grande e talentoso pintor, isto é, pode considerar-se um grande artista aquele que é capaz de criar suas próprias regras, desprezando todas as normas, mesmo as estabelecidas pela tradição ou qualquer objetividade que transcenda a livre escolha do artista. Já o homem sem talento é aquele que apenas repete o que lhe ensinam os manuais sem colocar criatividade no seu trabalho:

Pinto há mais de vinte anos, mas seria mentir jurar que tenho vinte anos de experiência de pintura: a minha experiência é a de um retrato repetido durante vinte anos, de um retrato feito com umas tantas tintas básicas e por meio de uns tantos gestos básicos. Ser o modelo homem ou mulher, novo ou velho, gordo ou magro, louro ou moreno, inteligente ou estúpido apenas exigia de mim um ajustamento de certa

maneira mimético: o pintor imitava o modelo (SARAMAGO, 1977, p. 138).

Logicamente, nos trechos acima citados, ao discutir suas teorias e os seus conceitos, a personagem revisita a velha questão do gênio criativo, retoma o debate de Voltaire e Diderot sobre o conceito de gênio. Vale lembrar ao leitor que Voltaire escreveu em seu *Dicionário filosófico* um verbete intitulado “*Génie*” em que resumidamente afirmava que o gênio não é outra coisa que o talento e que “possuir o gênio” é ter inspiração².

Todavia, na visão de Diderot, o conceito de gênio é remodelado e passa a ser um indivíduo singular e de grande poder criativo, ou, melhor dizendo, não é algo separado do possuidor. Esse segundo conceito de gênio é o defendido pela personagem de Saramago; para o pintor, o gênio nasce com “algo a mais”, não é apenas o aprendizado, a técnica que o torna um grande artista, ele traz essa característica consigo, uma valorização do sentimento e da sensibilidade.

A exemplo de Diderot, o pintor retratista tinha consciência de que um trabalho de arte, não mais será julgado pelo grau de conformidade com padrões tradicionais e regras consagradas, mas pelo grau de prazer que ele pode transmitir, um prazer causado pelo livre jogo da imaginação e emoção.

Outro aspecto interessante no texto de Saramago diz respeito à discussão em torno do tempo de execução da obra de arte, o pintor narrador conclui que a obra de arte permanece inacabada. Em outras palavras, cabe ao artista decidir o término da obra que está produzindo, como assevera a personagem: “O retrato está tão longe do fim quanto eu quiser, ou tão perto quanto eu decidir. Duas pinceladas o concluiriam, duas mil não chegarão para o tempo de que preciso.” (SARAMAGO, 1977, p. 7).

O mesmo podemos dizer em relação à literatura, do “retrato” descrito por palavras, decidimos quantas palavras utilizaremos para escrevê-lo e quando vamos “terminá-lo”, sempre com a sensação de que ficou algo por ser dito, de que o texto está incompleto ou poderia ser melhorado.

Exercícios de caligrafia

Num segundo momento, o pintor de retratos dedica-se em entender o exercício da caligrafia chamada pelos estudiosos de “a arte da bela escrita”. Manejando o pincel ou a caneta, o pintor pratica o exercício da caligrafia no seu dia a dia. O pintor procura dominar essa arte visual dando forma aos sinais de uma maneira expressiva, harmoniosa e habilidosa:

Tenho dois retratos em dois cavaletes diferentes, cada um em sua sala, aberto o primeiro à naturalidade de quem entra,

fechado o segundo no segredo da minha tentativa também frustrada, e estas folhas de papel que são outra tentativa, para que vou de mãos nuas, sem tintas nem pincéis, apenas com esta caligrafia, este fio negro que se enrola e desenrola, que se detém em pontos, em vírgulas, que respira dentro de pequenas clareiras brancas e logo avança sinuosa, como se percorresse o labirinto de Creta ou os intestinos de S (SARAMAGO, 1977, p. 7).

O pintor levanta a hipótese de que o paralelo entre as artes pode revelar-se pelo segredo de caligrafia. A exemplo dos mestres da pintura do passado, para personagem não há uma separação nítida entre a pintura e a literatura; são ciências irmãs que não podemos separar:

E porventura com as vossas grandes imaginações não tereis tanto, como eu tenho, tentado na grande conformidade que têm as letras com a pintura, (que a pintura com as letras, sim tereis); nem como são tão legítimas irmãs estas duas ciências que, apartada uma da outra, nenhuma delas fica perfeita, ainda que o presente tempo parece que as tem nalguma maneira separadas. (SARAMAGO, 1977, p. 39)

Dando continuidade à sua teoria sobre a correspondência entre as artes, o pintor chama-nos a atenção para a semelhança existente entre a cor e o verbo, lembrando-nos de que a representação visual através das cores é fundamental na pintura pois a cor produz sensações como calor, frio, luz e sombra, apenas para citarmos as mais conhecidas. Segundo o pintor narrador, a relação entre a cor e o verbo vem de uma “transmutação alquímica” que transforma imagens em palavras. É justamente desse intercâmbio e da interpenetração dialética daquilo que se vê, e daquilo que se diz, que criamos algo novo na literatura:

Em pintura, seriam dois tons próximos de uma mesma cor, a cor «ser», para maior exactidão. Um verbo é uma cor, um substantivo um traço (...) A realidade é o intraduzível porque é plástica, dinâmica. E dialéctica, também. Sei disto um pouco, porque o aprendi em tempos, porque tenho pintado, porque estou a escrever. (SARAMAGO, 1977, p. 80)

Ao estudarmos o romance *Manual de pintura e caligrafia*, percebemos, mais uma vez, que a personagem principal defende uma concepção de Belas Artes semelhante a que Diderot apresentou em seus estudos; estas se resumem a um mesmo princípio: “Conquanto cada arte tenha sua própria ordem específica de impressões, e um encanto intraduzível (...) mesmo assim é de notar-se que cada arte pode assumir a condição de alguma outra arte” (*apud* PRAZ, 1970, p. 1). Portanto, na visão do pintor narrador não há uma separação nítida entre as artes.

Outra questão relevante discutida no romance de Saramago concerne à evidência de aspectos biográficos na arte que produzimos. Ao ler as regras ditadas por Leonardo da Vinci, o pintor narrador descobre que há sempre alguma coisa do pintor em suas criações:

Vê bem, pintor, qual é a parte mais feia do teu corpo e concentra nela os teus estudos para te corrigires. Porque, se és brutal, as tuas figuras parecê-lo-ão igualmente e não terão espírito; e desta maneira, tudo quanto tens em ti, de bom ou de mau transparecerá de alguma maneira nas tuas figuras. (SARAMAGO, 1977, p.21)

Na perspectiva do pintor narrador, a regra de Leonardo da Vinci também é válida para Literatura:

Mas, quem escreve? Também a si se escreverá? Que é Tolstoi na «Guerra e Paz»? Que é Stendhal na «Cartuxa»? É a «Guerra e Paz» todo o Tolstoi? É a «Cartuxa» todo o Stendhal? Quando um e outro acabaram de escrever estes livros, encontraram-se neles? ou acreditaram ter escrito rigorosamente e apenas obras de ficção? e como de ficção, se parte dos fios da trama são história? Que era Stendhal antes de escrever a «Cartuxa»? Que ficou sendo depois de a escrever? E por quanto tempo? Não passou mais de um mês desde o dia em que comecei este manuscrito, e não me parece que seja hoje quem era então. Por ter somado mais trinta dias ao meu tempo de vida? Não. Por ter escrito. Mas essas diferenças, que são? Independentemente de saber em que consistem, reconciliaram-me elas comigo? Não gostando de me ver retratado nos retratos que doutros pinto, gostarei de me ver escrito nesta outra alternativa de retrato que é o manuscrito, e em que acabei mais por retratar-me do que retratar?

Significará isto que me aproximo mais de mim por este meio do que pelo caminho da pintura? (SARAMAGO, 1977, p.46-47)

Determinado em seu propósito, o pintor narrador consagra-se ao exercício da escrita, dedica-se ao projeto de uma autobiografia em forma de narrativa de viagem: “Não é pequena pretensão considerar que uma rápida viagem por terras de Itália confere a alguém o direito de falar delas a mais que aos amigos interessados e às vezes reticentes por terem ficado” (SARAMAGO, 1977, p. 58).

Ao apresentar o projeto artístico de sua autobiografia à personagem Adelina, o pintor surpreende-se com os questionamentos de sua namorada em relação ao seu texto. Na verdade, a fala dela é emblemática para ilustrarmos a falta de uma definição precisa do tipo de texto que o artista tem pretensão de escrever, dificuldade esta causada pela hibridação de gêneros e discursos que comentamos anteriormente:

Não percebo por que chamaste ao artigo (é um artigo, não é?) primeiro exercício de autobiografia. Como pode uma narrativa de viagem ser uma autobiografia? Não sei se pode, não tenho a certeza, mas não achei nada mais interessante para contar. Ou é uma narrativa de viagem, ou uma autobiografia. E por que hás-de tu escrever a tua biografia? (SARAMAGO, 1977, p. 68)

Em suma, ao refletir sobre o patrimônio literário e artístico de vários países, Saramago segue, em certa medida, os passos de Étienne Souriau em seu célebre livro *La Correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée* (1947). Dito de outra forma, o autor português analisa a questão do limite da linguagem, discute claramente os fundamentos de uma poética das artes: Qual é a função da literatura? Um artista pode se aventurar em ser escritor e um escritor pode se aventurar em outras artes? De que maneira a literatura e as artes trabalham um mesmo tema? Em seu estudo comparativo, Saramago apresenta ao leitor, inúmeros questionamentos em relação a essa produtiva e tão fascinante correspondência entre as artes.

A escrita visual: o museu imaginário de Saramago

A obra de arte é indiscutivelmente autêntica pelo seu testemunho histórico, faz parte de um legado que deve ser transmitido de geração em geração, logo faz parte de uma tradição. Para apreciarmos uma obra de arte, precisamos nos deslocar até um museu ou galeria, um local físico em que apenas um número restrito de pessoas tem acesso às obras.

Em seu percurso turístico pelas cidades italianas, o pintor refere-se, em sua narrativa, à famosa pinacoteca ambrosiana, passa a existir uma convivência entre o pintor narrador e a obra de arte proporcionada pelos museus:

É na Pinacoteca Ambrosiana, numa sala exclusivamente consagrada, que se encontra exposto o enorme cartão de «A Escola de Atenas». Sob uma iluminação perfeita, o desenho de Rafael prefigura, na espontaneidade e na leveza quase imponderável de um traço que é mais claro-escuro. (SARAMAGO, 1977, p. 61-62)

Seguindo este belíssimo trajeto estético, brindamos o leitor com uma das mais belas passagens do livro, em que pintor narrador descreve o quadro *Venezia Senz'Acqua* (1951) assinado pelo artista Fabrizio Clerici:

Veneza flutuava como uma jangada imensa, afunda, não afunda, sustida, milagrosamente, no último instante, por uma qualquer ponte minúscula lá nos confins da cidade. Mas, como uma desforra contra o inevitável, veio-me à lembrança aquela pintura de Fabrizio Clerici que mostra Veneza sem água, com os seus prédios erguidos sobre altíssimas estacas, enquanto o fundo do Adriático se cobre da mesma névoa que antes diluía a cidade, agora aberta, nas alturas, ao sol. (SARAMAGO, 1977, p. 73)

Logicamente não estamos tratando aqui de um museu no sentido tradicional, mas procurando estabelecer um ponto de convergência entre a concepção de arte de Saramago e o conhecido conceito de museu imaginário cunhado pelo escritor André Malraux. Segundo o escritor francês: “ J'appelle Musée imaginaire la totalité de ce que les gens peuvent connaître aujourd'hui même en n'étant pas dans un musée, c'est-à-dire ce qu'ils connaissent par les reproductions.” (Apud STEPHANE, 1984, p. 103).

Vale mencionar que Malraux, a exemplo de Walter Benjamin, era favorável à reprodução das obras de arte e tinha um grande interesse em evidenciar o universo de fabricação de uma obra de arte, inclusive do livro. Diretor artístico das edições Gallimard, Malraux procurou entender o diálogo entre a imagem e o texto.

A retórica visual de Saramago apresenta ao leitor um museu de novas configurações mentais, isto é, o museu imaginário deve ser compreendido como um lugar mental que nos permite fazer uma nova e produtiva articulação de imagens. Em sua reflexão sobre a herança plástica do mundo, o escritor português discute a

forma de transmissão desse legado artístico, ou seja, o museu imaginário libera as obras de seu contexto original de tempo, espaço e nacionalidade, criando obras autônomas. Há, portanto, um processo de releitura e reinvenção das obras de arte.

Não resta dúvida de que o conceito de museu imaginário serve ao projeto artístico empreendido por Saramago, um projeto que visa aproximar o homem comum das obras de arte. A leitura do texto de Saramago deixa claro que para o autor, o museu imaginário é um lugar mental. Em outras palavras, o museu imaginário de cada homem são as obras que estão presentes para ele em sua memória, em seu espírito, uma concepção que escapa ao mundo histórico e que descentraliza e desierarquiza a cultura, propõe uma nova atitude em relação à obra de arte, isto é, aproxima as obras de arte do povo (das massas) como sonhava Walter Benjamin.

O romance *Manual de pintura e caligrafia* demonstra que a literatura é um subsistema integrante de um sistema cultural mais amplo e sublinha as profundas transformações efetivadas nos modos de produção e reprodução cultural³. O texto de Saramago confere uma nova vida às obras de arte, induz a um novo olhar. Ao reinventá-las faz com que integrem um museu de arte ficcional e prevê a transformação do papel dos museus, permite um aprendizado sobre a arte e o desenvolvimento das sensibilidades artísticas.

Guia oficial de seu museu imaginário, Saramago abriu-nos a porta de sua pinacoteca particular; encontramos os quadros dos grandes mestres da pintura: Miguel Ângelo, Leonardo da Vinci, Rafael, Rembrandt, Lorenzetti, Cézanne, Ticiano, entre outros. Quadros estes que aparecem na narrativa e que são transformados pela caligrafia do escritor em pinturas narrativas, revelando-nos todas as possibilidades e toda beleza com que a escrita pode nos contemplar.

Para concluirmos, se pudéssemos representar o romance *Manual de pintura e caligrafia* de José Saramago em um quadro, certamente escolheríamos o quadro *O artista em seu estúdio* pintado entre 1626-28 por Rembrandt, em que o mestre holandês representa o artista em seu ateliê refletindo sobre a sua criação.

Notas

¹ O autor ainda menciona a existência de uma tipologia dos retratos: retratos individuais, de grupo, de corte, integrados, alegóricos, equestres, autorretratos e os criptorretratos. (FLOR, 2010, p. 338-339).

² Para quem desejar saber mais sobre o conceito de gênio, ler os textos: VOLTAIRE. *Dicionário filosófico*. Trad. Bruno da Ponte, João Lopes Alves e Marilena de Souza Chauí. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978; e DIDEROT, Denis. *Diderot: obras II. Estética, poética e contos*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

³ Saramago retoma a teoria de Benjamin em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”.

Referências

- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.156-196.
- DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a pintura*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.
- DIDEROT, Denis. *Diderot: obras II. Estética, poética e contos*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- FLOR, Pedro. *A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVII*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- MALRAUX, André. *Le musée imaginaire*. Paris: Folio, 1996.
- PRAZ, Mário. *Literatura e artes visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, USP, 1970.
- SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. Lisboa: Moraes Editora, 1977.
- VOLTAIRE. *Dicionário Filosófico*. Trad. Bruno da Ponte, João Lopes Alves e Marilena de Souza Chauí. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- SOURIAU, Étienne. *La correspondance des arts: éléments d'esthétique comparée*. Paris: Flammarion, 1947.

A MULHER NOS INTERSTÍCIOS. LEITURA D'O CONTO DA ILHA DESCONHECIDA

JOANA VIDEIRA

Así, hay que discurrir según las normas del discurso de dominio para tener acceso al alcance del rumor.

Françoise Collin (2016, p. 32)

A epígrafe que encabeça este artigo dá as chaves de uma leitura que parte da convicção que a obra de José Saramago não é simplesmente um discurso que quer ser o depositário de uma verdade, ainda que a mais notável ou destacável de todas. Ao contrário, Saramago construiu uma literatura que quis também ser o lugar da expressão do discreto, do rumor, dos desassossegos impercetíveis da experiência. Uma obra comprometida com a consciência de que, perante a incomensurável experiência subjetiva, só um discurso que não se feche à desmesura criará uma forma capaz de conter a representação da experiência na sua multiplicidade e variações. Uma literatura que não se contrai às ordens do manifesto, do óbvio ou do hegemónico, mas que se deixa impregnar pela necessidade do incalculável.

Esta construção literária, que parte também de uma ideia de compromisso, é a mesma que aqui se lê n'*O conto da ilha desconhecida*. Uma construção que se elabora – o género assim o exige – de forma diferente da do romance, mas que se vincula, tal como as narrativas longas de Saramago, com o compromisso da arte com o mundo. Compromisso esse, que também passa por representar literariamente as topologias divergentes da existência, seja ela individual, coletiva ou histórica. A partir do conto, a análise centrar-se-á, especificamente, na representação e construção da personagem da mulher, esperando que, com a lente leitora quase

semicerrada, seja possível fazer visível na materialidade do texto a pluralidade intrínseca que contém a obra saramaguiana, também num relato breve como o que aqui se apresenta.

O conto é, como o definiu Ricardo Piglia nas suas *Teses sobre o conto*, “um relato que encerra um relato secreto” (2004, p. 91). Para o autor, o conto é o gênero literário capaz de fundir e condensar, na materialidade narrada, outro relato que contém a chave do seu sentido e que se vai revelando na leitura. Da mesma forma, *O conto da ilha desconhecida* é um relato, também ele, duplo, ao contar em sincronia a história de duas personagens: a de um homem que quer um barco para procurar uma ilha desconhecida e a da mulher que o ouve e decide acompanhá-lo.

Segundo Piglia, o conto é o gênero literário onde se “revela artificialmente algo que estava oculto” (2004, p. 94) de uma forma, obviamente, breve. Mas este artifício construído na brevidade consegue, potencialmente, provocar uma visão ou um vislumbre, uma iluminação que o conto pode, num fulgor rimbaudiano¹ ou benjaminiano², revelar uma verdade oculta.

Contudo, aceitar criticamente que o conto instala o seu sentido no equilíbrio entre o manifesto e o oculto é um gesto que leva também à aceitação de uma leitura na qual o sentido deixa de ser evidente, pleno e fixo, para reclamar a sua abertura e necessária contingência. Esta impossibilidade de apropriação do discurso, esta irredutibilidade do significante a um sentido normativo e unívoco é uma das características que faz da obra saramaguiana um lugar de resistência e *praxis* e também um corpo artístico que continua a desafiar a crítica. Uma crítica que, se quer manter fiel às indicações que o texto dá, deverá instalar-se, ela também, numa posição de abertura, dispersão e multiplicidade, tal como o corpo do texto que analisa.

Tentando não esquecer o anterior, a leitura que aqui se propõe analisa na mulher do *Conto da ilha desconhecida* a forma na qual esta personagem, ainda que posicionada num lugar subordinado da estrutura social do mundo do conto, detém, em realidade, a agência da narração, encaminhando-a consoante a sua vontade. Mas esta agência, esta capacidade ou potência, é exercida não de uma forma direta e visibilizada, mas de forma lateral e intersticial em relação à materialidade textual. É assim, uma mulher que atua desde um sistema que a exclui.

Esta construção da mulher plenamente inserida no sistema desigual do qual é parte integrante e que é capaz, precisamente desde o seu lugar subalterno, de navegar subtilmente na sua vontade liberando-se a si e de passagem, também aqueles que a acompanham, é uma construção habitual da mulher saramaguiana. Em palavras de Burghard Baltrusch a obra de Saramago constrói: “um elenco inumerável de figuras de mulheres fortes, sábias, donas da sua sexualidade e serenamente superiores aos seus parceiros masculinos, sejam elas protagonistas ou figuras secundárias” (2013, p. 155).

Esta “serena superioridade” que menciona Baltrusch é também a que orienta a ação aparente da “mulher da limpeza” como é referida a protagonista do conto. Esta designação de “mulher da limpeza” encerra uma nomeação que é particular à história que se conta, mas que também é coletiva, na forma tipológica. Ela é as mulheres da limpeza, ou seja, as mulheres excluídas da ordem habitual do poder. Mas esta mulher da limpeza é também uma figuração das mulheres que capazes de executar de forma intersticial a sua agência num ambiente que não lhes é favorável e que as expulsa dos lugares de resolução visíveis.

Por isso, no final do conto e embora tenha sido excluída do discurso e dos espaços de poder (por outra parte, ocupados pelos homens da narração: homem, rei, capitão) à mulher da limpeza ser-lhe-á dada nada mais que a chave da resolução do significado do conto. Assim, a mulher será capaz não só levar a cabo o plano que inicialmente era o homem quando este desiste (conseguir e preparar um barco para procurar uma ilha), senão que também é capaz de produzir no destino desse homem uma transformação radical: com ela, a ilha desconhecida que dá título à obra deixa de ser um território externo para ser uma geografia interna e um conhecimento subjetivo e afetivo. Depois da mulher da limpeza, a ilha desconhecida já não será uma topografia externa – uma ilha que se procura com um barco – para ser encarnada num desejo – uma mulher que é desejante e que se deseja.

A ilha desconhecida, depois de revestida pela subjetividade e pelo corpo da mulher, renuncia a ser uma navegação pelos mares do globo para transformar-se numa viagem interna. Uma viagem interna à maneira daquele conhecimento pessoano que formulava Bernardo Soares: “Para viajar basta existir. (...) no comboio do meu corpo, ou do meu destino” (PESSOA, 1982, p. 387). A mesma confusão pessoana, o corpo ou o destino serão confundidos e fundidos na mulher da limpeza, ela é ambos, saber-se-á ao final. O homem que queria procurar uma ilha numa era em que todas as ilhas se haviam encontrado, mapeado e cartografado, acaba por encontrar na mulher esse território desconhecido, essa ilha que é, afinal, um corpo e um destino que afeta e que modifica.

O homem e a mulher do conto – assim são aludidos, arquetipicamente, biblicamente: o homem e a mulher – são o binómio que constrói a narração. Um binómio não essencialista ou determinista, não há aqui mitos androcêntricos propositados, a mulher não é aquela identidade fixa e domesticada, eterno feminino dócil e maternal que os estereótipos patriarcais instituíram para contrapor um masculino ativo e fazedor.

Existe um binómio sim, mas que serve, por um lado, para demonstrar as condições de desigualdade social em que se inserem as personagens e, por outro, para dotar a cada personagem do papel diferenciado no desenvolvimento da narração de forma a que articulem narrativamente duas práticas de existência diferentes e em diálogo.

A narrativa organiza-se, então, através de uma construção dupla: pois é subjetiva, na materialização da história individual de cada personagem; e coletiva, na representação de uma das possibilidades de figuração dos significantes homem e mulher. Esta duplicidade da obra de Saramago é mencionada também pelo filósofo Slavoj Žižek que, em diálogo com o crítico Michael Wood, formula esta ideia de que a ficção saramaguiana se localiza num ponto no qual a literatura – sem renunciar a sê-lo – articula-se de maneira a incluir uma forma e um conteúdo que é ensaístico:

'Son novelas, no ensayos. Pero hacen un guiño a la forma ensayística. En sus obras, la gente no tiene nombre, sólo funciones sociales: el ministro de Justicia, la mujer del doctor, el policía, el funcional de correos, etc. (...) Los personajes y diálogos están agrupados en formas sociales, como si una cultura entera estuviera actuando y hablando a través de sus representantes más significativos'. ¿No es esto estrictamente homólogo a las austeras piezas teatrales de Brecht, en las que los personajes tampoco tienen nombre, Sino solo funciones sociales (capitalista, trabajador, revolucionario, policía), de modo que es como si 'una cultura entera (o más bien, ¿una ideología) estuviera hablando y actuando a través de sus representantes más identificables'? (ŽIŽEK, 2015, p. 254)

Esta leitura tem, pelo menos, duas consequências críticas. Por um lado, ao aproximar a narração saramaguiana à forma ensaística ressalta uma formulação teórica que a obra contém e que supera os limites intertextuais e imanentistas do narrado. E por outro, esta aproximação ao ensaio relaciona a obra literária com a expressão de uma função social da arte num sentido materialista, ou seja, na construção de uma arte que aponte a uma *praxis* social tal como a entende, por exemplo Bertold Brecht.

Estes são também os dois eixos que articulam esta análise. Partindo da tensão binomial da construção das duas personagens, se analisará a construção narrativa da mulher do conto desde a tensão entre ação visível e a agência intersticial. Uma leitura que se resume na relação entre simultaneidade e diferença como ideias articuladoras da construção narrativa.

Assim, por um lado, simultaneidade, que é uma noção que remete à ordenação do relato ocupado pelo o homem e a mulher conjuntamente e do qual ambos são protagonistas desde o primeiro momento. E por outro, diferença, que aponta à problematização daquela ação simultânea e enfatiza que ambos personagens ocupam lugares e operam em dois níveis diferenciados da narração.

De este modo, o conto cria uma simultaneidade narrativa que não é simétrica, antes pelo contrário, é interseccional, como aquelas linhas ou superfícies que, sem ser paralelas, eventualmente, se cruzam. De facto, embora apresentadas conjuntamente, cada um das personagens opera em dois níveis distintos da narração. Por um lado, a ação visível, material e discursiva do homem; e por outro, a ação intersticial, subtil e corporal da mulher. Enquanto o homem ocupa o lugar da agência material, ou seja, das ações que constituem a progressão narrativa; já a mulher dota a narração do seu substrato imaterial: ela é o desejo, o conhecimento e o destino final do conto.

Regressando novamente ao artigo de Baltrusch, recuperamos a interrogação que ali se faz sobre a tensão interpretativa do silêncio de algumas mulheres saramaguianas e, muito especialmente, a possibilidade interpretativa que ali se insinua e que será um dos eixos que articula esta interpretação: “O facto de Blimunda falar pouco (...) induz a dúvida, se se trata do estereótipo cultural-patriarcal do homem eloquente e da mulher falta de eloquência ou da tentativa de construir uma nova linguagem sem condicionamentos androcêtricos.” (2013, p. 170). Retomaremos esta possibilidade enunciada por Baltrusch que lê no silêncio e na inação das mulheres uma via de construção de outro discurso e outra agência, capaz de se articular fora das malhas restritivas das normas patriarcais e androcêtricas.

Efetivamente, no mundo do conto, as ações manifestas são exercidas pelos homens: é um homem que quer um barco, é um rei que o recebe, um capitão de porto quem guarda as chaves das embarcações e são homens que se querem para tripulantes. A mulher é, à superfície, uma espectadora e uma ouvinte, embora detenha – sem que a narração o note demasiado – todas as decisões do conto: ela dá o barco, escolhe o barco, é dona do barco, prepara o barco e, mais determinante ainda, é nela que o homem deposita o seu desejo e nela se guarda a solução do conto.

Há uma discrepância entre o mundo social que o conto explicita - que situa a mulher no último lugar da cadeia de poder – e o desfecho que, finalmente, sucede, no qual a mulher acaba sendo a agente de todas as decisões que fazem avançar a trama. Discrepâncias criadas, em grande medida, através jogo narrativo entre ação visível e agência invisível do homem e da mulher, respetivamente. Assim, por um lado, a “mulher da limpeza do palácio” é situada, desde a primeira vez que assim se a nomeia, no último e mais subordinado degrau da escala social. Já os homens, todos os homens do mundo do conto, detêm a visível potestade atuante.

Perante este preenchimento da atividade pelas figuras masculinas, a construção do lugar da mulher na trama faz-se nos interstícios e em grande medida ajudada pela voz narrativa. Uma vez que a ação está ocupada, maioritariamente, pela personagem do homem, é através da voz narrativa onde se dão a maioria das chaves interpretativas da mulher. É a voz narrativa que, desde as primeiras linhas do conto,

dá a conhecer um mundo narrativo no qual a mulher da limpeza, embora última na pirâmide social, decide sobre o destino da população em nome do rei. O que se nos relata é que ela é uma verdadeira procuradora sem procuração. No entanto, não fosse a voz narrativa explicar este interstício do mundo interno da narração e deduzir-se-ia, logicamente, que num mundo patriarcal como é o do conto, só os homens é que tomam decisões. Diz o narrador nos primeiros parágrafos do conto que sempre que um suplicante se aproximava da porta das petições do palácio o rei:

dava ordem ao primeiro-secretário para ir saber o que queria o impenetrante (...). Então, o primeiro-secretário chamava o segundo-secretário, este chamava o terceiro que mandava o primeiro-ajudante, que por sua vez mandava o segundo, e assim por aí fora até chegar à mulher da limpeza, a qual, não tendo ninguém em quem mandar, entreabria a porta das petições e perguntava pela frincha, Que é que tu queres? (SARAMAGO, 1998, p. 5-6)

Pedido feito, começa a viagem pelas vias burocráticas, até chegar ao rei. Então, diz-nos o narrador que o rei:

Ocupado como sempre estava com os obséquios, o rei (...) resolvia pedir um parecer fundamentado por escrito ao primeiro-secretário, o qual, escusado seria dizer, passava a encomenda ao segundo-secretário, este ao terceiro e sucessivamente, até chegar outra vez à mulher da limpeza, que despachava sim ou não conforme estivesse de maré. (SARAMAGO, 1998, p. 6-9)

O interstício que aqui relata a voz narrativa é que nas mãos da mulher da limpeza estão, nada menos, que os desejos dos súbditos do reino. Não é dito se a mulher é magnânima ou, pelo contrário, cruel ou mesquinha, e estamos longe de qualquer ideal edulcorado com propriedades angelicais de um eterno feminino eternamente suave e aprazível. Simplesmente, é relatado um interstício do mundo narrativo que localiza a mulher da limpeza no lugar de mandatária do rei. A construção narrativa da agência da mulher do conto, segue sempre este esquema, nunca é explícita no mundo narrativo, mas sempre intersticial ou secreta, desviada, passiva ou relatada.

Esta diferença entre as formas de conhecimento dos homens e das mulheres do conto abre uma dicotomia entre segredo e exposição, ação e quietude que explica a tensão narrativa em que assenta o conto. Como explica Elena Losada num artigo

sobre a espera feminina, historicamente, “las mujeres han sido la pieza fija y los hombres la pieza móvil” (LOSADA, 2012, p. 284). Este é o equilíbrio que *O conto da ilha desconhecida* recria: um jogo de forças entre o manifesto movimento do homem e a secreta ação da mulher.

Saramago reelabora, assim, dois dos tópicos da construção tradicional da mulher mais profícuos à literatura: a espera e o segredo. E fá-lo, nem precisaria de se dizer, revolucionariamente, ou seja, rompendo e transgredindo. A propósito ainda da relação da espera com o ideal feminino diz Losada que: “La relación de la espera con lo femenino viene dada por la construcción social del patriarcado de la imagen social de la mujer-refugio, punto de regreso de un ser en constante movimiento, el hombre.” (2012, p. 283) Mas, diz-nos ainda Losada, a espera não é sempre uma ação de submissão e pode ser também uma figura de insatisfação, de evolução³. A mulher espera porque o que vê não lhe agrada, não há nada que a faça atuar porque não há nada que queira. A espera é, nada menos, que um sintoma do desejo.

É também nesta condição do desejo como agência disfarçada de inação o lugar desde o qual se constrói a agência da mulher do conto, já que é precisamente no desejo da mulher – o dela e o que nela recai – onde reside o enigma que a trama guarda no seu interior e que não se revela inteiramente até ao final.

A mulher, porque exerce o seu desejo no pequeno espaço que lhe é dado, um espaço que é diferente do dos homens da narração, que é secreto, que se inicia no conhecimento individual e corporal, contém, nesse espaço único e reservado, o sentido do conto. Esta relação entre o sentido da narração, a sua exposição enigmática ou secreta, e a sua condensação textual parte também das marcas e exigências próprias do género literário do relato breve. Ao contrário do romance, marcado pela extensão, o conto é uma brevidade na qual o significado, necessariamente, se vê comprimido. A proposta desta leitura é precisamente que, no caso d' *O conto da ilha desconhecida*, essa compressão cabe toda na personagem da mulher.

Justamente esta ideia sobre a condensação e o segredo do conto que se tem vindo a elaborar é teorizada e analisada amplamente por Ricardo Piglia nas suas *Teses sobre o conto* (2004). Só na visão final do conto é que o leitor é capaz de cruzar o limite da materialidade textual e aceder a esse acontecimento que abre uma fissura à superfície e deixa compreender que, como diz Piglia lendo um conto de Borges: “o outro estava aí desde o princípio e que é ele quem definiu os acontecimentos do mundo” (2014, p.112).

Este outro a que se refere Piglia é, no mundo d' *O conto da ilha desconhecida*, o relato da agência da mulher a que venho aludindo. Aquela mulher que está presente desde a primeira cena do conto, atuando como procuradora do rei, mas de vassoura em punho, camuflada, veladamente. É natural, então, que tanto o homem como a instância leitora, só no final compreendam que nela estavam as chaves deste

universo em miniatura e não necessariamente no homem, embora ele seja a personagem propulsora da ação, o ser “constante movimento” (LOSADA, 2012).

É possível, então, dizer que *O conto da ilha desconhecida* se constrói numa duplicidade que contém a história de um tempo e de um conhecimento. O tempo que dura desde o pedido do barco até o momento em que se faz ao mar, e que constitui o tempo da narração cujo agente ativo é o homem. E o conhecimento do seu sentido alegórico, que se dá na revelação do subentendido, que é o destino do conto e o seu significado inicialmente obscuro e cuja agente é a mulher da limpeza.

Narrativamente, o conto divide-se em duas partes. A primeira começa com a seguinte frase, que resume a ação que nela acontece: “Um homem foi bater à porta do rei e disse-lhe, Dá-me um barco” (SARAMAGO, 1998, p.5). Efetivamente, um homem pede um barco a um rei para ir em busca de uma ilha desconhecida – convencido, como está, de que tem de haver alguma por conhecer. Visto o rei não comparecer, o homem, deitando-se no chão, anuncia que bloqueará a porta dos pedidos até que o atendam. Três dias depois o rei aparece à entrada da porta dos pedidos do palácio, senta-se e redige a licença para que, no cais, o capitão do porto entregue um barco navegável ao homem.

Ora bem, este plano diegético que se acaba de descrever, é só o relato à superfície que mostra o texto, pois cada uma destas ações narradas está suportada pelo substrato secretamente atuante que é a mulher da limpeza, a cada ação visível do homem, corresponde outra, intersticial. Assim sendo, do outro lado daquelas ações está a mulher quem recebe o homem na porta do palácio, quem cede a sua cadeira para que o rei se sente, quem empresta o seu ombro para que se redija a licença e quem, finalmente, sai do palácio – escondida e em segredo, naturalmente – decidida a acompanhar o homem na empresa.

A segunda parte do conto começa no porto. Novamente, é possível assinalar dois planos narrativos. No primeiro e mais visível, o homem, chegado ao porto, conversa com o capitão portuário para que o ajude a escolher um barco, enquanto a mulher, escondida – novamente –, acompanha a conversa: “Um pouco afastada dali, escondida por trás de uns bidões, a mulher da limpeza correu os olhos pelos barcos atracados, Para meu gosto, aquele, pensou, porém, a sua opinião não contava.” (SARAMAGO, 1998, p. 26). Contasse a sua opinião ou não, o certo é que quando os homens decidem finalmente qual dos barcos era o ideal, diz a voz narrativa:

Assim que a mulher da limpeza percebeu para onde o capitão apontava, saiu a correr de detrás dos bidões e gritou, É o meu barco, é o meu barco, Há que perdoar-lhe a insólita reivindicação de propriedade, a todos os títulos abusiva, o barco era aquele que ela tinha gostado, simplesmente (SARAMAGO, 1998, p. 28).

Conseguido o barco e feita a parceria – laboral já que, por enquanto, a mulher é, nada mais, que a primeira tripulante que o homem aceitou no barco – homem e mulher decidem preparar o barco para zarpar em busca de uma ilha desconhecida. No primeiro dia, ainda atracados, o homem sai em busca de provisões e tripulantes, regressa com comida, mas sozinho.

Enquanto o homem sai e se movimenta pelo exterior, a mulher põe-se ao trabalho no interior do barco. Limpa e afina o barco (cose as velas, encera o chão, deita fora os ninhos de gaivotas – só os que não têm ovos). A mulher faz-se marinheira durante esse período, numa aprendizagem que é feita através do corpo em contacto com o barco. É, sobretudo, um conhecimento que parte do outro, tanto do barco, através do contacto, como do homem, na ausência. A mulher faz-se mestre do barco numa aprendizagem com o corpo e na materialidade da existência. Por isso, faz do barco um ser antropomórfico, outro corpo onde aprender. Assim, o barco tem “as velas como músculos”, “e as costuras como nervos”, e vai aprendendo a arte da marinharia com um conhecimento que não é explícito nem intelectualizado, mas afetivo e corporal: “Tu disseste que era teu, Desculpa, foi só porque gostei dele, Gostar é provavelmente a melhor maneira de ter” (SARAMAGO, 1998, p. 32).

O que o conto ainda não revela é que a mulher gosta do barco e do homem também: “gostar é a melhor maneira de ter”. A chave do conto comprime-se nesta ideia, na possibilidade de criar uma epistemologia divergente através, por exemplo, desta serena forma de apreensão do outro, desta aprendizagem intersticial entre a presença e a ausência da mulher da limpeza.

Na primeira noite no barco o homem sonha um sonho bíblico e utópico, que relata uma progressão que vai do universal à singularidade de dois corpos juntos. É o sonho de uma repovoação demiúrgica: nele o barco se faz cidade, e de cidade arca, e de arca pomar e finalmente jardim edénico, individual, ocupado pelos corpos da mulher e do homem.

O conto termina com o seguinte parágrafo:

Acordou abraçado à mulher da limpeza, e ela a ele, confundidos os corpos (...). Depois, mal o sol acabou de nascer, o homem e a mulher foram pintar (...) o nome que ainda faltava dar à caravela. Pela hora do meio-dia, com a maré, A Ilha Desconhecida fez-se enfim ao mar, à procura de si mesma (SARAMAGO, 1998, p. 62).

Regressando à proposta de Piglia, é possível afirmar, então, que o conto culmina nesta revelação final, que é também o seu conteúdo secreto, o lugar onde por fim convergem as duas histórias, a do homem e a da mulher protagonistas. Para

Piglia, a convergência entre as duas narrações que finalmente se cruzam é também uma reflexão sobre os limites e o alcance da narração. A forma é, efetivamente, conteúdo. Em palavras de Piglia:

Com certeza, essa marca no tempo, esse revés, é a diferença entre a literatura e a vida. Cruzamos uma linha incerta que sabemos existir no futuro, como num sonho. Projetar-se para além do fim, para perceber o sentido, é algo impossível de se conseguir, salvo sob a forma da arte. (2004, p. 105)

Este cruzamento, esta passagem secreta do conteúdo pela forma, remete a uma ideia da arte como zona fronteira, mas, mais ainda, anuncia a possibilidade da passagem dessa fronteira: “O conto conta um cruzamento, uma passagem, é uma experiência com o enquadramento e a noção de limite” (PIGLIA, 2004, p.112). Também n'*O conto da ilha desconhecida* há um jogo entre níveis e limites a várias bandas, por um lado a nível intratextual, nas dissemelhanças e similitudes da construção da agência e da presença das duas personagens; e, por outro, extratextuais, na projeção materialista da arte fora de si mesma.

Assim, pedir à mulher de um conto a representação de uma agência análoga às mulheres das grandes narrações de Saramago poderia ser uma temeridade teórica, não fosse o texto saramaguiano ser, na sua totalidade, um corpo de uma exigência insubornável. Dar visibilidade às topologias femininas dissidentes é, e a obra de Saramago assim o corrobora, um gesto crítico necessário e sem dúvida fiel ao texto que sobre o qual reflete. A mulher da limpeza d'*O conto da ilha desconhecida* é um exemplo dessa prática crítica articulada na condensação narrativa do conto e da sua personagem.

A mulher deste conto exerce, efetivamente, uma agência dissidente, ao praticar um processo de emancipação intersticial, através do corpo, da lateralidade, do segredo e da espera. Um caminho que é feito, em certa medida, por decisão sua o que abre uma leitura que posiciona a mulher num lugar do qual parecia estar excluída. A mulher da limpeza não atua desde os interstícios simplesmente porque não pode, porque à mulher deste conto Saramago dá-lhe mais que uma vassoura e uma cadeirinha de palha, dá-lhe a possibilidade do conhecimento, esse tema tão bíblico e tão temido. E com ele, a faculdade de recusar esse conhecimento:

O filósofo do rei, quando não tinha que fazer, ia sentar-se ao pé de mim, a ver-me passar as peúgas dos pajens, e às vezes dava-lhe para filosofar, dizia que todo o homem é uma ilha, eu, como aquilo não era comigo, visto que sou mulher, não lhe dava importância. (SARAMAGO, 1998, p. 40)

Embora estivesse ao seu alcance, à mulher pouco lhe importa aceder a esse *cogito*, a essa racionalidade herdada. A mulher do conto aprende pelo corpo e nos afetos, cria uma nova epistemologia capaz de dissidir e de recomeçar uma existência. Por isso, quando ao homem o capitão do porto pergunta se é marinheiro, este responde: “Se tenho a linguagem é como se o fosse”. Já para a mulher, é a materialidade do corpo em contacto com as coisas que é capaz de gerar um conhecimento verdadeiramente útil -mais útil do que as lições do filósofo:

Como tu, quando disseste ao capitão do porto que aprenderias a navegar no mar, Ainda não estamos no mar, Mas já estamos na água, Sempre tive a ideia de que para a navegação só há dois mestres verdadeiros, um que é o mar, outro que é o barco (SARAMAGO, 1998, p.42)

Este corpo que aprende do mar e no barco não é o mesmo que aprende com a linguagem. A racionalidade do homem é a reprodução de um *cogito* caduco: profiro logo navego... e o conto desmente esta certeza. Já a mulher, deixa-se afetar pelo barco, aliás, antropomorfiza-o, o barco é outro corpo que, no contacto, transmite conhecimento.

O que o homem não sabia e o que a mulher lhe ensina é que a linguagem é material porque está organizada pelo corpo. Faz-se linguagem com o corpo, faz-se subjetividade e conhecimento com o corpo. O corpo é aqui absolutamente pragmático: define-se pela sua capacidade de afetar e ser afetado⁴. Intrinsecamente, nos interstícios, nas pregas da existência, o corpo do outro afeta e é afetado, isto eleva o dever para com o outro a uma verdadeira responsabilidade, porque se é, também, o outro. Esta é uma cartografia da existência muito diferente daquela que num primeiro plano orienta a trama, no entanto, o conto insere nos seus interstícios outra história, um “mecanismo mínimo que se esconde na textura da história [que] é sua margem e centro invisível” (PIGLIA, 2004, p.112). Nessa margem que também é centro reside uma possibilidade de leitura na qual a mulher, última da escala social, a invisível mulher da limpeza do palácio, possa conter nela a revelação do conto.

A arte do narrador também reside na sua capacidade de relatar experiência, sobre tudo quando a forma não é inocente e dá um passo atrás perante a toda intenção de transparência ou simplicidade. Narrar a experiência é, provavelmente, um caminho divergente e inclinado. Uma vez mais, em palavras de Piglia: “Surpresas, epifanias, visões. Na experiência renovada dessa revelação que é a forma, a literatura tem, como sempre, muito que nos ensinar sobre a vida” (2004, p. 114).

A obra de Saramago é sem dúvida um testemunho ativo desta capacidade que a narração tem para relatar experiência, não a dos vencedores, mas a outra, aquela

que nasce na ausência e que resiste desde esse lugar paradoxal que é "margem e centro invisível". Pode bem ser que nesse lugar imaginado e escrito por Saramago, a reflexão e a crítica tenham um espaço privilegiado para se expandir. Se assim for, a responsabilidade da crítica não será nunca nada menos que visibilizar esse lugar textual.

Notas

¹ Na paráfrase de Piglia: "A visão instantânea que nos faz descobrir o desconhecido, não numa remota *terra incógnita*, mas no pró prio coração do imediato", dizia Rimbaud" (*ibid*).

² O instante de conocimiento dialéctico que Walter Benjamin representava como un relampejar fugaz e deslumbrante: "En los terrenos de que nos ocupamos, conocemos sólo al modo del relámpago. El texto es ese trueno que después retumba largamente" (BENJAMIN, 2004, p. 459).

³ "Pero ¿y si la espera femenina no fuese estática sino un anhelo perpetuo, un deseo en constante evolución? Esa forma de espera situaría a la mujer en la condición de sujeto perpetuamente *deseante*" (LOSADA, 2012, p. 285)

⁴ Uma leitura do corpo como intensidade que remete a Espinoza que, como explica Brian Massumi, que recolhe a mesma noção espinosiana: "El uso que hago de este concepto proviene principalmente de Spinoza, quien habla del cuerpo según su capacidad para afectar o ser afectado. No son dos capacidades diferentes, siempre van unidas. Cuando afectas algo, también te expones simultáneamente a ser afectado (...) todo afecto es una duplicación. La experiencia de un cambio, un afectar-ser afectado, es redoblada por la experiencia de la experiencia. (MASSUMI, 2015, p.23).

Referências

- PIGLIA, Ricardo, *Formas breves*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- BALTRUSCH, Burghard. "Mulher e utopia em José Saramago a representação da Blimunda em *Memorial do Convento*". In: "*O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia*". *Estudos sobre a utopia e ficção em José Saramago*. Berlim: Frank & Timme, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Obra de los pasajes*, Rolf Tiedemann (ed.), Barcelona: Akal, 2004.
- COLLIN, Françoise. *Praxis de la diferencia. Liberación y libertad*. Barcelona: Icaria, 2006.
- PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*. Lisboa: Ática, 1982.
- LOSADA, Elena. "Esperando un destino. Dos personajes de Clarice Lispector: Virgínia y Macabea". In: LLOBREGAT, José Luis Arráez; CRESPO, Amellia Peral (Orgs.). *Del instante a la eternidad. Exégesis sobre 'La espera' en la escritura de mujeres*. Alicante: Universidad de Alicante, 2012, p. 283-296.
- MASSUMI, Brian. "Navegar movimientos. Conversación de Mary Zournazi con Brian Massumi". In: PUJOL, Quim; ROZAS, Ixiar (Orgs.). *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Barcelona: Mercat de les Flors, 2015.
- SARAMAGO, José. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Austral, 2015.

SARAMAGO CRONISTA: O HOMEM FRENTE AO ESPELHO

LAURA VENTURA

Introducción

Hispanoamérica cuenta en el presente, en los primeros años del siglo XXI, con autores, plumas virtuosas, abocadas a la crónica. Goza este género de excelente salud, con instituciones propias que velan por su salud (Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, Fundación Tomás Eloy Martínez, etc.), festivales, colecciones editoriales, publicaciones especializadas y escuelas que brindan talleres para impartir las técnicas de esta artesanía. Se ha ganado mucho territorio en estas discusiones que tienen varias décadas de batallas retóricas, entre ellas, la aceptación de la crónica como un género literario. Claro que la crónica es un sustantivo que posee muchos siglos de vida. Precisa Ana Carolina Cangeni que fue a partir del siglo XIX, en Francia, cuando la crónica, de la mano del periodismo, comenzó a ser reconocida como una pieza literaria (CANGENI, 2018, p. 54). El término se ha revitalizado en Hispanoamericana, que ha cobrado nuevo vigor, impulsado por aquel colectivo de escritores, cuyos principales voceros –pero no los únicos– son Elena Poniatowska y Martín Caparrós, autor de *Lacrónica*. Este colectivo amplio se ha autodenominado “Los nuevos cronistas de las Indias” (PONIATOWSKA, 2008, s./p.). Existe un pionero de este debate, un autor que planteaba los alcances de este discurso mientras el Nuevo Periodismo estadounidense o *New Journalism* estaba en plena eclosión: José Saramago. Él ingresaba en estas disquisiciones ya en 1969 en piezas a las que por entonces denomina “crónicas”. Este trabajo se centra en dos volúmenes que recopilan estos textos: *De este mundo y del otro* (publicadas en el diario *A Capital* entre 1968 y 1969) y *Las maletas del viajero* (publicadas en el diario *A Capital* en 1969 y en el semanario *Jornal do Fundão*, entre 1971 y 1972). Varias décadas después de estas publicaciones decía Saramago en una entrevista en el diario *O Globo*, de Río de Janeiro:

Mientras escribía las crónicas que luego reuní en el volumen *Las maletas del viajero* y también en el otro que titulé *De este mundo y del otro*, ni se me pasó por la cabeza que un día escribiría novelas. Sin embargo, es cierto que éstas no se comprenderán enteramente sin la lectura de las crónicas. Dicho de otro modo: en las crónicas se encuentra el embrión de todo lo que creció y prosperó después... Ahora me doy cuenta de que, de una manera inconsciente, entonces ya me indicaba a mí mismo la dirección que tomaría mi trabajo a partir de finales de los años setenta (SARAMAGO, 2010, p. 332).

Saramago plantea de modo temprano el encuentro del periodismo con la literatura, sus límites y sus alcances. Susana Rotker define a la crónica a partir del encuentro de ambos discursos (ROTKER, 2005, p. 133). A fines de los sesenta se anticipaba el autor portugués a un debate que luego emergería sobre el estilo del periodista, su identidad, su sello, y, en definitiva, como un rechazo a la pirámide invertida que buscaba sacralizar a la objetividad.

Bien sé que los tiempos, aquí para nosotros, no están para crónicas. Dividido entre el título de la primera página y el boletín meteorológico (o no), entre las noticias del extranjero y las actividades locales –el lector aparta los ojos cargados de preocupaciones o con billetes para las evasiones posibles. ¿Crónicas? ¿Qué es eso? ¿Pretextos, o testimonios? (SARAMAGO, 2013a, p. 39)

Para Saramago las crónicas no son información que deba ser publicada de modo urgente, aunque eso no quite la necesidad de que sea necesario escribir y difundir aquellos textos. Una crónica no implica evasión, no es exponerse meramente a una información, a un dato objetivo, sino que es una obra de arte confeccionada con un hecho verdadero. Además, al referirse a los testimonios que la integran, destaca un rasgo clave de las crónicas que es su carácter polifónico. El escritor mexicano Juan Villoro, uno de los exponentes de la crónica hispanoamericana actual, definió al género con una metáfora:

Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa. Saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en

primera persona. De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la "voz de proscenio", como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar (AGUDELO, 2012, p. 15).

El carácter híbrido de las crónicas permite que cada cronista, utilice dosis mayores o menores de cada género, diversos elementos según su propio estilo. En las crónicas de Saramago se puede reconstruir su árbol genealógico, la vida de sus ancestros en diferentes momentos de la vida de estas personas. En "Retrato de antepasados" se remonta a la noche de bodas de sus abuelos y también escribe un texto para y sobre abuela en "Carta a Josefa, mi abuela". Esta dama no sabe leer, pero su oralidad está plagada de relatos, fábulas y mitos. En "Molière y la Curruca" habla de su encuentro con la lectura desde pequeño y recuerda sus años como zagal de pastor en "Y también aquellos años". Estos son apenas datos, pinceladas de una vida. Señala el mismo Saramago que va mucho más allá en su literatura y que aquello que el Autor – con mayúscula – incluye en sus textos no es su "biografía linealmente contada, cuántas veces anodina, cuántas veces sin interés, sino otra, la vida laberíntica, la vida profunda, aquella que él difícilmente osaría o sabría contar con su propia voz o su propio nombre" (SARAMAGO, 2018, p.243). Hay también elementos del ensayo que se hallan en sus crónicas, por ejemplo, en "Las palabras" o "La palabra resistente". El teatro tiene un espacio central en estas prosas de no ficción, no solo por el reconocimiento a los elementos de la dramaturgia, por ejemplo, escribe "Si cupieran en esta crónica citas literarias, sería el momento de meter aquí el monólogo de Hamlet cuando tropezó con la calavera de Yorick" (SARAMAGO, 2013a, p. 57). Innova en los géneros, en las convenciones y escribe una crónica dramatúrgica, por su forma y estructura, llamada "Teatro todos los días". No curiosamente, en esta crónica, los personajes no tienen nombre. Se llaman "primer actor" y "segundo actor". Villoro distingue al teatro contemporáneo del grecolatino en su definición sobre la crónica. En el caso de este último, se encuentra en su esencia, a través de la polifonía, la naturaleza de las crónicas. "Hablo y escucho, y estas voces son, entre todas, las únicas que han resistido a la letargia" (SARAMAGO,

2013a, p.66). Sobre este aspecto y sobre la importancia vital de la palabra en la crónica se regresará más adelante.

En el caso de Saramago, un purista de la crónica en el siglo XXI quizá destacaría que estos textos no son todos de neto corte realista, puesto que hay crónicas con elementos del absurdo, como “El crimen de la pistola”, en la que un revolver, como si tuviese rasgos humanos, sin que nadie presione el gatillo, asesina a su dueño. También hay elementos fantásticos en sus crónicas, como “La niña y el columpio”, y hasta un cuento de hadas, como “El lagarto”. Pero es el mismo cronista quien advierte que todas las crónicas que publica son verdad y que, si no lo aparentan, es porque son una particular “reinterpretación de una noticia” y porque “hay mentiras que pasan por verdades y verdades que pasan por mentiras” (SARAMAGO, 2013b, p. 54). De todos modos, el mismo Saramago juega con la categorización de los géneros, si no, recuérdese que *Ensayo sobre la ceguera*, a pesar de su título, es una novela. Y mucho más allá del realismo aparece un universo al que invita a ingresar el cronista, con sus propias dudas antes que con sus certezas. Saramago, como indica el título de la antología *De este mundo y del otro*, precisa en “La aparición” que contará una historia que pertenece a ese “otro mundo” en un texto que, renglones después, califica de “crónica”. De modo constante Saramago señala los dos mundos, pero nos los opone, sino que algo del “otro” al menos está presente – no material, como fantasmas o apariciones – en el mundo al que pertenece el cronista, es decir, “este” mundo.

En sus crónicas, Saramago sostiene que el hombre como ser racional está expuesto a un peligro que puede incluso convertirse en plaga. “Le duele el pensamiento” (SARAMAGO, 2013a, p. 96) cuando no ejercita su reflexión, cuando no indaga sobre su existencia y sobre su muerte, sobre el devenir de la humanidad, sobre sus libertades en el marco de un sistema económico y político particular. “[...] «¿Qué seremos mañana?» es para mí una obsesión, una voz murmurante, un grito en ciertas horas de silencio” (SARAMAGO, 2013b, p. 167).

El problema del tiempo se evidencia en estas crónicas. En “Nadie se baña las dos veces en el mismo río”, emerge una prosa poética, de corte machadiano, un poeta que tanto admiraba Saramago. En *Los poemas posibles* aparece la mención explícita a Machado y es precisamente con unos versos sobre el tiempo donde invocará al poeta español: “Demos tiempo al tiempo: / Para que el vaso rebose / hay que llenarlo primero” (SARAMAGO 2010, p. 16).

La experiencia de la temporalidad es fundamental en la vida del hombre en este mundo. Es una experiencia psicológica, bergsoniana, difícil de cuantificar y de medir. El tiempo es un misterio, un enigma que desvela al cronista (término que etimológicamente posee la voz ‘tiempo’): “(...) Me di cuenta de que el tiempo, pese a los estragos que en nosotros hace, no tiene mucha importancia: estar vivos es ya de por sí una victoria” (SARAMAGO, 2013a, p. 30). En “El crepúsculo inevitable”, el

cronista está frente a una puesta de sol y sostiene: “y vivimos ahora un breve intervalo de tiempo diferente, una suspensión de vida, un minuto que no pertenece al mundo en general, sino a nuestro mundo particular” (SARAMAGO, 2013a, p. 57). La crónica permite registrar los hechos de una vida breve dentro de la eternidad, donde el tiempo no tiene principio ni fin (SARAMAGO, 2013a, p. 67) ni medida (SARAMAGO, 2013a, p.90).

El tema del viaje aparece también en estas antologías de crónicas desde el mismísimo título: *Las maletas del viajero* y *De este mundo y de otro*. Existen dos tipos de viajes: el primero, un desplazamiento geográfico y se advierte a menudo porque los personajes se desplazan en diversos sentidos. Uno de los más recurrentes es un viaje hacia el “interior”, un viaje metafórico (así como Blimunda Sietelunas, en *Memorial del convento*, tenía el extraño poder que le permitía observar el interior de las personas y de las cosas). A su vez, aparece gente camino a su trabajo, es decir, desde la periferia urbana al centro o hacia la ciudad, como en “A veces la mañana ayuda” y también en algunas crónicas el narrador ingresa en el interior de los hogares y le pide al lector que lo invite, que lo deje ingresar en su casa, por ejemplo, como lo efectúa en “Navideña crónica”. El segundo es un desplazamiento en el tiempo (como en “La desnuda verdad” o en “Retrato de antepasados”). Cita el cronista saramaguiano *Viajes por mi tierra*, de Joao de Almeida Garrett, al que le dedicará muchas décadas después *Viaje a Portugal* por ser su inspiración para escribir un texto de estas características, sobre un territorio y su gente, “un país de gente callada” (SARAMAGO, 2013b, p. 150). Albert Chillón se refiere al vínculo tan cercano entre la crónica y el relato de viajes, una relación isocrónica, donde, en simultáneo se comenta y explica aquello que se ve. Viajar implica para Saramago salir de la caverna, conocer, ver la realidad con ojos propios y una transformación interior (CHILLÓN, 1999, p. 121).

El viajero viajó por su país. Esto significa que viajó por dentro de sí mismo, por la cultura que lo formó y está formando, significa que fue, durante muchas semanas, un espejo que refleja imágenes exteriores, una vidriera transparente que luces y sombras atravesaron, una placa sensible que registró, en tránsito y en proceso, las impresiones, las voces, el murmullo infinito de un pueblo (SARAMAGO, 1995, p. 9).

En este viaje hacia el interior de un país, aparecen escenarios y geografías donde predomina la naturaleza y lo bucólico. “Os estoy hablando de un río que es como un ser vivo en el que se incrustaron otros seres vivos. Hay entre ellos un diálogo” (SARAMAGO, 2013a, p. 36). Es este hombre en particular, en este *locus*

amoenus, el que le interesa describir, su interior, sus voces y, como indica en la cita anterior, ubicarlo frente a un espejo.

1. La intrahistoria portuguesa

El cronista de estas prosas le escribe a un lector contemporáneo que está al tanto de la noticia que comenta la primera persona de la narración. Las crónicas de Saramago se enmarcan dentro de una tradición literaria. Así, por ejemplo, nombra la *Crónica de Don Juan I*, a la que califica incluso de “obsesión” (SARAMAGO, 2013a, p. 141).

Las crónicas de Saramago irán tomando un matiz más político, como las que aparecen en *Apuntes*, evidenciando su destreza retórica, bien señala Gomes Thimotéo (2013, p.184). Pero la dimensión política aparece de otro modo menos explícito en sus primeras crónicas, ya que existe en ellas un afán por democratizar a sectores marginales, con escaso o nulo acceso a los medios de comunicación. Martín Caparrós sostiene que la crónica es siempre política. En este caso no lo es en el sentido de que sean columnas políticas o que se refieran a un líder en particular, pero sí lo son porque buscan mostrar y describir aquello que los grandes medios de comunicación no transmiten, buscan reflejar “las vidas de todos, de cualquiera” (CAPARRÓS, 2013, p. 55).

Hay un concepto que ilumina a la crónica hispánica, entendida en términos de relato de no ficción, propuesta por Miguel de Unamuno: la *intrahistoria*. Esta idea se refiere a la construcción de textos donde aparece “la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana” (UNAMUNO, 1972, p. 109-110). Es decir, se les dedica un espacio a vidas anónimas, a hombres y a mujeres ignorados en un escenario particular. Son esas voces que no aparecen en los diarios o periódicos ni en los libros de Historia, pero cuyas vidas construyen un mosaico poderoso y complejo de ideas, necesidades, costumbres, valores y sueños las que le interesan al narrador. Unamuno comprendió, tanto en la ficción como en la no ficción que los “personajes” no tienen vida solo en el papel, sino que son entidades clave de todo texto. La concepción de Unamuno y de Saramago sobre la trascendencia (la religión y otras esferas del saber y del plano intelectual) es diferente, pero sin ingresar en aquel debate, hay un punto en común en aquel concepto que ambos exploran. “Tengo un enorme respeto por los historiadores. Creo que realizan una tarea de mucha responsabilidad y minucia”, comienza la crónica “El derecho y las campanas” (SARAMAGO, 2013a, p. 121), donde distingue la historia de la Historia. Este cronista encuentra en este género un modo de abordar la historia con su mirada particular, retratando la intrahistoria del pueblo portugués: “Se me había metido en la cabeza hacer obra de historiador,

excavar en textos y memorias de otros hasta encontrar el venero de agua libre, la verdad purísima. Al cabo de un año desistí” (SARAMAGO, 2013b, p.130).

Es en la cotidianidad donde encuentra Saramago, a partir de un ejercicio de empatía, a través de una agudización de su mirada hacia el otro y de su oído, la inspiración como narrador, poeta y dramaturgo:

¿Qué hacemos, los que escribimos? Nada más que contar historias. Contamos historias los novelistas, contamos historias los dramaturgos, contamos también historias los poetas, nos las cuentan igualmente aquellos que no son, y que no llegan a serlo nunca, poetas, dramaturgos o novelistas. Incluso el simple pensar y el simple hablar cotidiano son ya una historia (SARAMAGO, 2018, p. 240).

El cronista saramaguiano incluso retrata a un personaje anónimo de la historia en “Las memorias ajenas”, un héroe del 5 de octubre: “Aquí se habla solo de simplezas cotidianas, pequeños acontecimientos, leves fantasías” (SARAMAGO, 2013b, p. 47). A este cronista le interesa la intrahistoria porque es allí donde emergen los seres individuales y porque permite además un gran despliegue de herramientas narrativas.

La historia de las personas está hecha de lágrimas, algunas risas, unas pocas pequeñas alegrías y un gran dolor final. Y todo puede ser contado en los más diversos tonos: elegíaco, dramático, irónico, reservado, y todos los otros cuya enumeración aquí no cabe, acabaría destrozándome la cadencia de la frase (SARAMAGO, 2013a, p. 14).

Saramago escribe sobre campesinos y trabajadores, personas alejadas del poder, describe a los hombres en las plazas en su día de descanso (“La plaza”) de hombres sencillos que sienten a veces la felicidad (SARAMAGO, 2013a, p. 52). El cronista quiere conocer a las personas que describe, quiere poder escucharlas para comprenderlas: “Quiero saber quiénes sois y qué deseáis, una pregunta hago, y una respuesta pido” (SARAMAGO, 2013a, p.78). Así, por ejemplo, aparece “El afilador” o “El zapatero prodigioso”, un personaje donde encuentra la sabiduría de la gente común, alejada de los ámbitos académicos, no por eso carente de curiosidad e inteligencia, quien le plantea más que una pregunta, un enigma.

Los niños son un personaje central de las crónicas de Saramago. En “Una Navidad” se evidencia la fragilidad de estos seres como metonimia de la humanidad en general, de la masa alejada del poder, sin autoridad, deseosa de poder expresarse.

[el Niño] tiene también una historia que contar y, va a contarla. Sólo está a la espera de una pausa, de un momento en que se callen todos, para ajustar su vocecilla trémula, porque la historia es importante, mucho más de lo que la Familia podría creer. Entonces, el momento se aproxima, el Niño se prepara, es ahora –empieza a hablar. La Familia mira asombrada, pone toda la atención que puede, pero esta atención no dura mucho, no puede durar, y alguien corta el relato con una frase que los hace reír a todos (SARAMAGO, 2013a, p. 9).

Aparecen también los niños en “El puente”, “La niña del columpio” y “Historia para niños”, siempre víctimas de la opresión y de la indiferencia. Para el cronista saramaguiano, cuando los niños se convierten en adultos, pasan a integrar otra especie humana, se convierten en seres dañinos e individualistas, como en “La nieve negra” señala: “Nunca me cansaré de decirlo. Hay que tener mucho cuidado con los niños” (SARAMAGO, 2013a, p.164).

Juan Villoro sostiene que la crónica es la “restitución de la palabra perdida”, que el cronista, producto de una “desubjetivación”, presta su voz a quien la perdió (VILLORO, 2005, p.17). La palabra, una construcción aunque inexacta e ineficaz, permite conocer un poco más sobre aquello que Saramago llama “mundo”, este mundo terrenal, y sobre el interior de las personas. Su abuela, quien solo posee un pequeño léxico de cientos de palabras, no entiende de política, literatura, economía, filosofía ni religión (SARAMAGO, 2013a, p.17). El abuelo del cronista también aparece y habla poco, pero sí dice las palabras importantes, no solo se comunica, sino que vuelva algo de su interior al exterior (SARAMAGO, 2013a, p.21). El caudal léxico le brinda al hombre poder, aunque no lo convierta en poderoso. Al hombre se lo acalla, es el mismo hombre quien le quita a sus semejantes esta posibilidad de expresarse, pero es también el lenguaje una limitación, un sistema complejo de dominar y es el cronista quien le prestará su voz para que pueda transmitir su pensamiento a sus contemporáneos y a aquellos que escriben la historia.

La voz es fundamental en las crónicas de Saramago. Busca el reflejo de la oralidad en el discurso en dos planos: el primero, para brindarles acceso en un medio de comunicación, un espacio por pequeño que sea, y contar sus vidas, sus limitaciones, sus virtudes y miserias; el segundo, para eludir las simplificaciones en las que cae la historia, sus generalizaciones y en la deshumanización que realiza sobre las personas. En “Los gritos de Giordano Bruno” sostiene que “no es muy grande la diferencia que hay entre un diccionario de biografías y un vulgar cementerio” (SARAMAGO, 2013b, p.14) y se refiere a la casi indiferente mención en

el diccionario sobre la muerte de Bruno. “Pero, ¿qué diccionario es éste que no informa? ¿Para qué quiero yo una biografía de Giordano Bruno que no habla de los gritos que él dio, allí, en Roma, en una plaza o en un patio” (SARAMAGO, 2013b, p.143).

Saramago retrata a un hombre sencillo y en esta tarea lo conduce al corazón de un país, de un terreno y a la misma esencia humana donde emerge la soledad. Este estado y naturaleza es un hecho, no puede combatirse, pero sí puede el hombre luchar contra el miedo a la soledad. Hay personas, como en “La isla desierta”, que comparten sus vidas con personajes de ficción (ellos son sus amigos y compañeros), a los que insuflan vida con su imaginación. Aquí aparece la literatura como uno de los calmantes (y no un antibiótico) de este estado.

En este estado de soledad, el hombre lucha contra los dioses por conservar su alma. Los dioses construyen murallas alrededor de cada individuo y los aísla. Esta es una idea que aparece, por ejemplo, en las crónicas “Venden los dioses lo que dan” y “La ciudad”. Esta última, más que una metáfora, es una alegoría sobre el hombre que busca poseerse, estar dentro de sí mismo y para eso deberá atravesar murallas (de prejuicios, de mandatos, de la culpa, etc.) y penetrar en esa urbe donde solo habita, o, mejor dicho, puede habitar un hombre. Para este cronista, todo hombre es un desterrado, y por lo tanto, un marginal, pero está predestinado a encontrarse consigo mismo. En esta naturaleza los hombres están hermanados. “La ciudad” puede leerse como un cuento (incluso apela a una fórmula típica de la ficción: “Érase una vez”). Las alegorías, desde temprano, aparecen en su obra, como luego aparecerán en *La caverna*, por ejemplo.

2 Conocer al hombre detrás del texto

“No. Yo no me oculto detrás del narrador. Saramago es el autor y es él quien cuenta la historia”, dice en una entrevista en 1994 en el diario chileno *El Mercurio* (GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 251). Saramago se ubica frente a un espejo donde se refleja a sí mismo, con su identidad particular, y también con las propiedades universales de su especie. Busca más que un pacto de lectura, sino tender un puente, un tópico que aparece a menudo en sus crónicas: “Lo que yo quiero es que el lector, cuando se encuentre con un libro mío, cuando lo lea y llegue al final, pueda decir: conocí a este hombre [...] Para mí, es muy importante que el lector pueda decir: este libro lleva una persona dentro” (GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 228).

Sostiene Leila Guerriero que toda crónica es un modo de ver, una perspectiva. El hombre creó el lenguaje, pero no la mirada, un modo de comunicación que nos invita a conocer a los demás, encontrar en aquello que no todos ven en algo o alguien que todos ven (GUERRIERO, 2016, p. 31). La mirada es crucial en las crónicas de Saramago y lo será a lo largo de toda su producción. Ya en

los setenta destacaba la preeminencia de este sentido como metáfora de la lucidez, como modo de comprendernos a nosotros mismos y a los demás, un concepto que plasmará luego en la novela *Ensayo sobre la ceguera*.

En la soledad del hombre, no es solo el lenguaje el problema, sino la comunicación, la falta de empatía para escuchar a los demás. Aparece el hombre que habla solo por calle Mayor del pueblo, el Bobo, un personaje que se equipara con el cronista y el poeta porque es también alguien que reflexiona y que lo exterioriza, aunque nadie o pocas personas estén dispuestas a escucharlo. “Estas crónicas son «decires» de un Habla-solo” (SARAMAGO, 2013b, p. 87). Aún así obtener una nueva palabra para que integre el caudal de una persona es un logro, una de las mayores victorias que un hombre puede celebrar: “Perdí una casa vieja, pero he ganado una palabra nueva. No fue malo el negocio” (SARAMAGO, 2013a, p.31). Las palabras, sostiene Saramago, son fluidas, como el “precioso líquido”, pero también el lenguaje es dañino, dado que “encubre y disfraza” (SARAMAGO, 2013a, p. 42), crea mundo y también destruye a personalidades y quita libertad porque no solo hombres, sino “monstruos”, tal como los califica, son capaces de arengar a un hombre en el abismo antes de suicidarse: “¡Salta, cobarde!” (SARAMAGO, 2013a, p. 156). Existe una responsabilidad, un comportamiento ético que debe desplegar para el cronista para contar una historia. Saramago entiende que esta conducta debe trascender la esfera de la no ficción. El cronista es testigo de una relación inversamente proporcional: la deshumanización del hombre y la humanización del animal. Así “Apólogo de una vaca luchadora” este mamífero adquiere condiciones heroicas (SARAMAGO, 2013b, p. 126), mientras que en “Ver las estrellas” una mujer fuma como “perro amaestrado” y se asemeja a un caballo (B211). “C’est la rose...” sentencia en su renglón final: “Ah, este mundo al que alguno llaman perro. Los perros, sin duda, lo llamarían hombre” (SARAMAGO, 2013a, p. 82).

El cronista saramaguiano teme la utilización de las mayúsculas, palabras grandilocuentes, como Patria, Familia o Deber y prefiere a las pequeñas, cargadas de significado y capacidad de acción. Destaca cuáles son sus palabras preferidas en “Discurso contra el lirismo”: amor, esperanza, nostalgia, mar y rosa. La “flor”, aparece en reiteradas ocasiones en las crónicas con un significado que no es literal. La flor puede interpretarse como la utopía (aparece en una crónica sobre los hippies, aquellos que alzan la flor frente a murallas), un sitio de remanso, allí donde descansa un niño perdido, en “Historia para niños”. En “Pensando en el terremoto” invoca al tópico de la flor, donde emerge la solidad del pueblo tras un accidente natural, y retrata una escena donde la comunidad, en conjunto, expresa lo mejor de sí y también su soledad se atenúa.

En las crónicas de juventud de este intelectual coherente aparecen ideas y planteos que tantas décadas después conservaría y plasmaría en textos en forma de novela, poesía, ensayo o teatro. El concepto platónico de la caverna está presente en

tantas de sus crónicas: “Sin un brazo en el infierno” o “El taller del escultor”, solo por nombrar algunas. A su vez, no es solo el contenido, sino que también utilizará en su futura producción el aspecto formal de esta prosa de carácter híbrido. En una entrevista admite Saramago que *Levantado del suelo* adopta la forma de crónica (GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 260).

Las crónicas exigen la destreza de un narrador valiente, ya que en estos textos de no ficción se ubica lejos de algunos escudos que permite la ficción. Es un narrador que se expone a sí mismo ante el lector, a sus contemporáneos y a la posteridad. El cronista es “quien escribe la pública exhibición de lo que siente y de lo que piensa, de lo que proyecta y de lo que ha realizado ya, o de aquello en lo que ya ha fracasado” (SARAMAGO, 2013b, p. 101-102). Sin incurrir en el debate sobre el que tanto se ha escrito sobre el concepto de autor y narrador en la obra de Saramago, concepto que aborda hasta el final de sus días y que aparece en un texto póstumo, su conferencia “El narrador omnisciente es el autor”, señala que posiblemente siempre exista en el Lector la intención o “la esperanza no consciente” de hallar a “la persona invisible del Autor” (SARAMAGO, 2018, p. 242). El Autor, Saramago y el hombre de su tiempo aparecen en estos “ornitorrincos” de la prosa de modo diáfano. “Como el libro es un espejo, un espejo directo, lo que más se aproxima a aquello que somos – y probablemente la expresión más fiel de aquello que somos en cada momento –, entonces, ¡déjalo ser como es!” (GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 225). Saramago descrea en el poder infalible del lenguaje y desde temprano eleva a la vista como un sentido crucial para el conocimiento del mundo, de este y del otro, y lo plasma en sus crónicas. Se ubica él mismo frente al espejo y allí ubica también al lector, a sus contemporáneos y colabora con este reflejo para que la Historia incluya nuevos personajes, personajes que siempre hayan estado allí, pero siempre acallados y oprimidos.

Referencias

- CANGENI, Ana Carolina. “Consideraciones retóricas sobre las crónicas saramaguianas”. In: *Revista de Estudos Saramaguianos (en español)*, n. 8, jul. 2018, p. 53-70.
- CAPARRÓS, Martín. *Lacrónica*. Madrid: Círculo de Tiza, 2015.
- CARRIÓN, Jorge (Org.). *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- CHILLÓN, Albert. *Literatura y periodismo, una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.
- GOMES TIMÓTHEO, Saulo. “Análisis panorámico de la crónica de José Saramago: “Está lá tudo”. *Revista de Estudos Saramaguianos (en español)*, n.2, jul. 2015, p. 49-61.
- GOMES TIMÓTHEO, Saulo. “A crônica de José Saramago: voz contrária a um semear de palavras carunchadas”. *Londrina*, v.11, jul. 2013, p. 183-194.
- GÓMEZ AGUILERA, José Fernando. *José Saramago y sus palabras*. Madrid: Alfaguara, 2010.
- GUERRIERO, Leila. *Zona de obras*. Barcelona: Anagrama, 2016.

JARAMILLO AGUDELO, Darío. *Antología de crónica latinoamericana actual*. Buenos Aires: Alfaguara, 2012.

PONIATOWSKA, Elena. *Lo que nadie quiere oír*, El País, Madrid, 2008.

ROTKER, Susana. *La invención de la crónica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.

SARAMAGO, José. *De este mundo y del otro*. Madrid: Alfaguara, 2003a.

SARAMAGO, José. *Las maletas del viajero*. Madrid: Alfaguara, 2003b.

SARAMAGO, José. *Viaje a Portugal*. Madrid: Alfaguara, 1995.

SARAMAGO, José. *Poesía completa*. Madrid: Alfaguara, 2010.

SARAMAGO, José. *El cuaderno del año del Nobel*. Madrid: Alfaguara, 2018.

UNAMUNO, Miguel de. *Paisajes del alma*. Madrid: Alianza, 1997.

UNAMUNO, Miguel de. *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.

VILLORO, Juan. *Safari accidental*. México D.F.: Planeta, 2005.

RICARDO REIS AO ESPELHO: ADAMASTOR

MARCO SILVA

O ano da morte de Ricardo Reis de José Saramago é um romance que possui uma intensa dimensão intertextual e dialógica à qual nenhum leitor atento consegue ficar indiferente. Através do seu título, é óbvio que o universo heteronímico pessoano assume um papel de relevância, mas José Saramago está longe de se ficar por aí. O itinerário intertextual e literário que percorre é muito mais vasto. Para além de Fernando Pessoa, Eça de Queirós, Cesário Verde, Luís de Camões, entre outros, são autores que por lá também se encontram revisitados de um modo particularmente profícuo.

Para o que me interessa aqui, começo por me deter apenas no poeta épico. Camões, ele próprio, a sua obra e a sua estátua, varrem *O ano da morte de Ricardo Reis* de ponta a ponta. Aliás, é precisamente com a dupla transformação de um verso de *Os Lusíadas* – “onde a terra se acaba e o mar começa” (CAMÕES, 1975, III, 20, 3) – que José Saramago, paródica e circularmente, principia e termina o seu romance. Pelo meio dele, outros versos de *Os Lusíadas* e da lírica camoniana são revisitados, relidos, transformados e a estátua de Camões, na Praça que tem o seu nome, em Lisboa, é também um marco geográfico e simbólico recorrente ao longo do romance, assim como o é a estátua de Adamastor no Alto de Santa Catarina.

Neste sentido, ao analisarmos detalhadamente as muitas referências a Camões e a Adamastor em *O ano da morte de Ricardo Reis*, é possível estabelecer várias ligações (cf. MAIA, 2003), o que, por sua vez, permite também fazer várias leituras interpretativas. A título exemplificativo, em diversos momentos do romance, Camões ora representa o contraste entre um passado glorioso que exaltou em *Os Lusíadas* e um presente triste e apático em que Ricardo Reis se move; ora serve para mostrar as semelhanças entre a situação da sua contemporaneidade, mergulhada numa “austera, apagada e vil tristeza” (CAMÕES, 1975, X, 145, 8) e a situação contemporânea do país que Ricardo Reis encontra; ora ainda se aproxima do

protagonista do romance para evidenciar uma ligação mais íntima em termos de inspiração poética.

No que diz respeito a Adamastor, por ser uma figura que Camões inclui em *Os Lusíadas*, e que o leva, portanto, a estar envolvido também na formação deste poliedro de interpretações, dá-se o caso particular de, na minha opinião, esse gigante mitológico, que aparece em *O ano da morte de Ricardo Reis* sob a forma de estátua, funcionar igualmente como uma espécie de espelho em que Ricardo Reis se (re)vê constantemente e que se torna indissociável do seu processo de figuração.

Sendo assim, e indo diretamente ao âmago de todo este texto, como o seu título anuncia, gostaria de salientar, desde já, que apenas tentarei ter em consideração a figura de Adamastor em estreita relação a esse processo de figuração de Ricardo Reis, não querendo com isto afirmar, contudo, que, se assim se justificar, não possa resvalar para outras considerações que me pareçam oportunas.

Dito isto, começo, então, por relembrar o que provavelmente nem merecia ser lembrado, que, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, José Saramago se serve do heterónimo clássico de Fernando Pessoa para construir o seu romance, tentando seguir esse postulado, desde logo mencionado em epígrafe, de que “sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”. Como protagonista do romance, e embora seja trabalhado através de alguns cambiantes, Ricardo Reis de José Saramago não se afasta muito da essência que caracteriza o heterónimo pessoano que, de acordo com os seus dados biográficos, decide expatriar-se para o Brasil em 1919 “espontaneamente por ser monárquico” (PESSOA, 2007, p. 25), não se sabendo se por lá morre ou não. O que sabemos, contudo, é que José Saramago, ficcionalmente, fá-lo regressar a Portugal em dezembro do ano de 1935 em *O ano da morte de Ricardo Reis*, logo após a morte de Fernando Pessoa, que ocorre verídica e precisamente nesse ano, para também ele acabar por morrer, novamente pelo processo de ficção, nove meses depois, em setembro de 1936. Eis, pois, como se chega a *O ano da morte de Ricardo Reis*, como nos revela José Saramago (2013, p. 26):

Isto é, pensando que Pessoa, que morreu em 1935, não deixou escrita em lugar algum a data da morte de Ricardo Reis, pensando que o heterónimo não pode viver muito mais que o criador, pensando que todos temos nove meses de vida que não contamos porque não vivemos fora das nossas mães, pesando que talvez depois de mortos possamos contar com outros nove meses de vida, quer será mais ou menos o tempo que dura a nossa memória, pensando em tudo isto, a sentença que me caiu do teto, “O ano da morte de Ricardo Reis”, misturada com o antigo rancor e a permanente admiração,

animaram-me a confrontar Ricardo Reis com o espetáculo do mundo no ano da sua morte que, na minha lógica, teria de ser 1936

De certa forma, isto mostra que, ao chegar a Lisboa, Ricardo Reis, sem o saber, já tem a sua morte anunciada. Melhor dizendo, para me servir de uma palavra com uma carga simbólica importante no romance e na mundividência de Ricardo Reis, quando chega a Lisboa, o seu *destino* já está completamente traçado e a verdade é que “ninguém foge ao seu destino” (SARAMAGO, 1999, p. 327).

Contudo, enquanto a hora da sua morte não chega, que é como quem diz o final do romance, Ricardo Reis, num primeiro momento e muito sucintamente, depois de se instalar no Hotel Bragança, começa por se dedicar à deambulação, geográfica/física e literária/textual, pelas ruas de Lisboa, numa espécie de *Lisbon revisited*, e à contemplação do difícil e tumultuoso “espetáculo do mundo” não só desse ano de 1936, como também desse período do século XX em que ocorreram importantes acontecimentos de natureza social, cultural e política, nacional e internacional, quer através do que vê *in loco*, quer através do que lê nos jornais. A par disto, Ricardo Reis ainda se envolve carnalmente com Lídia, uma criada do hotel em que se instala, e educada e convencionalmente com Marcenda, uma hóspede do mesmo hotel, e tem alguns encontros com Fernando Pessoa. Destes primeiros tempos em Lisboa, sobressai um carácter rotineiro da sua existência que de certa forma desperta a atenção da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE) que acaba por o intimidar para prestar declarações, isto é, para ser interrogado, nas suas instalações.

Pode-se dizer que, a partir daqui, se abre um segundo momento no romance de José Saramago e que é precisamente o que me interessa para sustentar a minha premissa de Adamastor como um espelho de Ricardo Reis, já que este, tendo em conta o desenvolvimento do interrogatório feito pela PVDE, é instado a abandonar esse *dolce far niente* a que se dedica nos inícios do regresso a Lisboa e se vê forçado a deixar o Hotel Bragança, a procurar uma casa e a desenvolver uma atividade profissional. E é no Alto de Santa Catarina que Ricardo Reis encontra um segundo andar de um edifício que será a sua nova residência. E é também lá que Ricardo Reis, ainda antes da mudança, num encontro com Marcenda, se depara com uma representação escultórica que lhe causa um tanto de surpresa como um pouco de estranheza, motivando até uma observação mais irónica bem ao estilo saramaguiano:

Ainda não são três horas quando chega ao Alto de Santa Catarina. As palmeiras parecem transidas pela aragem que vem do largo, mas as rígidas lanças das palmas mal se mexem.

Não consegue Ricardo Reis lembrar-se se já aqui estavam estas árvores quando partiu para o Brasil. O que de certeza não estava era este grande bloco de pedra, toscamente desbastado que visto assim parece um mero afloramento de rocha, e afinal é monumento, o furioso Adamastor, se neste sítio o instalaram não deve ser longe o cabo da Boa Esperança. (SARAMAGO, 1999, p. 188)

De autoria de Júlio Vaz Júnior, erigida por iniciativa da Câmara Municipal de Lisboa e inaugurada a 10 de Junho de 1927, este monumento, repleto de dramatismo, é uma interpretação da figura monstruosa, disforme e colérica que Luís de Camões, no Canto V de *Os Lusíadas*, descreve e que interpela os Portugueses que ousavam atravessar o Cabo das Tormentas, lugar que pertencia aos seus domínios.

Este episódio camoniano é célebre e bem conhecido e representa simbolicamente todos os mistérios, todos os medos e todos os perigos que o mar escondia e que os Portugueses enfrentaram e ultrapassaram, assemelhando-se assim, sobretudo pela grandeza e ousadia do feito, ao próprio Gigante. Por este facto, trata-se de um episódio que adquire uma verdadeira dimensão épica. Daí que a sobrevida que esta figura mitológica adquire pelas mãos de Júlio Vaz Júnior, apesar do seu pendor subjetivo, tenha sido bem aproveitada para, também simbolicamente, ser inaugurada num 10 de junho, que começou por ser simplesmente um feriado municipal, passando depois, com o Estado Novo, tempo cronológico e histórico que estrutura *O ano da morte de Ricardo Reis*, a ser um feriado nacional, de exaltação eminentemente histórico-nacionalista e propagandística, típica do regime salazarista, para chegar aos nossos dias também como feriado nacional, mas de índole histórica¹ e com o nome oficial, desde 1978, de “Dia de Portugal, de Camões e das Comunidades Portuguesas”.

Relativamente à escultura em si, as palavras de Maria Bispo (s/d), reproduzidas no sítio da Câmara Municipal de Lisboa, expressam bem o que nos é possível ainda hoje apreciar e o que terá sido possível a Ricardo Reis observar assim que se deparou com ela e se realmente estivesse interessado:

Tirando partido da diferença de escala entre o Adamastor e a figura masculina, apontamento quase impercetível, visualiza-se uma clara hipérbole esculpida da e na personagem monstruosa. Representativa das dificuldades, medos e mistérios que constituíram a passagem do Cabo da Boa Esperança, implantada no miradouro de Sta. Catarina, face a face com o Tejo, a frente desta obra só é vislumbrada depois de percorrido o jardim que a envolve. A sua descoberta faz-se

lenta e urbana, revelando-se primeiro no rochedo de onde nascem as costas da figura do Adamastor, depois na sensação de aprisionamento deste, cativo pela coragem que desbravou os mares desconhecidos. Emerge poderosa, iludindo-nos na sua fragrância marítima, tortuosamente tratada como um deus do mar, nas muitas ondulações do material rochoso, que definem o rosto, parte do tronco e braços. Prende-nos o olhar, profundo tanto na expressão, como nos sulcos pétreos que a criam, avançando sobre nós a inquietude e a fragilidade inerente à condição humana. O extrato do poema de Camões inscrito na lápide, à semelhança de um epitáfio, anuncia a peça num desafio à sua contemplação.

Entre a figura do marinheiro, em bronze, e o monstro/deus, articula-se um diálogo ensurdecador, decorrido na violência entre aventureiros e monstros, entre o domínio e a obstinação, num brado que nem sempre a tempestade citadina permite escutar.

O primeiro contacto de Ricardo Reis com este monumento, como vimos, está longe, muito longe de refletir estas palavras de Maria Bispo. Além da surpresa e de uma certa estranheza, dir-se-ia que há também alguma indiferença por esta representação de Adamastor. Dá-nos quase a sensação de que ela nada lhe diz à primeira vista. No entanto, à medida que o médico-poeta vai fazendo a sua vida diária na sua nova residência no Alto de Santa Catarina, bem junto a essa escultura, e à medida que esta se vai tornando uma presença permanente e incontornável na sua vida, porque está mesmo ali ao lado e não há como a evitar, aí o prisma com que a observa vai-se tornando outro. Com efeito, depois de se instalar nessa sua nova residência, o interesse e a curiosidade pela peça escultória vão-se despertando lentamente. Repara-se o que acontece numa manhã fria em que se levantou muito cedo:

Foi dar a volta à estátua, ver quem era o autor, quando fora feita, a data lá está, mil novecentos e vinte e sete, Ricardo Reis tem um espírito que sempre procura encontrar simetrias nas irregularidades do mundo, oito anos depois da minha partida para o exílio foi aqui posto Adamastor, oito anos depois de aqui estar Adamastor regresso eu à pátria, ó pátria, chamou-me a voz dos teus egrégios avós, então os velhos apareceram na calçada, de barba feita, a pele arrepanhada de rugas e alúmen, [...] Os velhos encaram com Ricardo Reis, desconfiam

daquele rondar em torno da estátua, mais convencidos agora ficam de que há mistério neste homem, quem é, que faz, de que vive. [...] Ricardo Reis deu segunda e terceira voltas ao Adamastor, percebe que os velhos estão impacientes, aquela presença irrequieta não os deixa concentrarem-se na leitura das notícias... (SARAMAGO, 1999, p. 241)

O Mostrengo de Fernando Pessoa “à roda da nau voou três vezes” (PESSOA, 2011, p. 50). Aqui, é Ricardo Reis que dá três voltas ao Adamastor para encontrar, tão ao seu jeito, uma simetria perfeita nesta estátua que inicialmente lhe pareceu “um mero afloramento de rocha” (SARAMAGO, 1999, p. 188), simetria essa que assenta no número oito e que não pode ser encarada como desprecienda. Símbolo, por excelência, do equilíbrio cósmico, o oito, associado a este Adamastor, reveste-se de uma importância acrescida, como aponta Beatriz Berrini (1998, p. 83), já que, “sendo também o número de direções cardeais, percebe-se que Adamastor se encontra espacialmente num ponto que é o cruzamento de todos os destinos, num momento que é o do equilíbrio cósmico, duplamente.”

Curiosamente, se olharmos para *Os Lusíadas*, também encontramos “simetrias”, por parte de Luís de Camões, associadas a esta figura medonha. Ela aparece no canto V, precisamente no meio da obra épica, e surge sensivelmente a meio da viagem dos Portugueses, no Cabo das Tormentas, na junção de dois oceanos. Portanto, Adamastor, quer em *Os Lusíadas*, quer em *O ano da morte de Ricardo Reis*, surge, em bom rigor, num espaço que é a confluência ou o “cruzamento de todos os destinos”, seja o do Vasco da Gama e o dos Portugueses, seja o de Ricardo Reis e o do estado da nação que encontra neste regresso a Portugal. A grande diferença, porém, é que, em *Os Lusíadas*, Vasco da Gama, personagem que configura a ousadia e a persistência do povo português, consegue ultrapassá-lo, mas, no romance de José Saramago, Ricardo Reis não consegue libertar-se dessa estátua que o atrai constantemente. Deste modo, o “quem és tu?” que Vasco da Gama, em *Os Lusíadas*, dirige a Adamastor pode ser encarado como um ato de afrontamento e de coragem que surpreende por completo o gigante e o leva a mudar de atitude, fazendo emergir o seu lado mais frágil e sensível ao recordar, de modo especialmente comovedor, todo o sofrimento amoroso que Tétis lhe causara. Esse certo “quem és tu?” é o que, em certa medida, permite decifrar todos os mistérios que supostamente havia naquelas águas ou “os segredos escondidos / da natureza e do húmido elemento” (CAMÕES, 1975, V, 42, 1-2). No entanto, Ricardo Reis está muito longe de ser como Vasco da Gama. Coragem, ousadia, liderança, persistência e afins são atributos que nunca lhe hão de assistir. Por isso, Ricardo Reis, no meio desta espécie de tríade, só se pode mesmo identificar com Adamastor.

Com efeito, a partir do momento em que o médico-poeta se muda para essa sua nova residência no Alto de Santa Catarina, Adamastor torna-se uma visão tão recorrente e uma referência textual tão constante por parte do narrador saramaguiano que nos permite estabelecer, entre outros aspetos, uma ligação muito íntima e pessoal entre Ricardo Reis e o próprio Adamastor. Neste sentido, e aliás, não pode ser encarado como um mero acaso o facto de a palavra “Adamastor” aparecer vinte e cinco vezes ao longo da obra: a primeira, antes de se instalar no Alto de Santa Catarina, aquando do encontro com Marcenda, como já mencionei; a segunda, no momento em que visita o andar com o propósito de o arrendar (SARAMAGO, 1999, p. 215); e as outras vinte e três vezes surgem, em diversas passagens e em diversos contextos, precisamente depois de Ricardo Reis ir para lá morar. Isto sugere, pois, sobretudo se tivermos em consideração a reação que teve no primeiro contacto com a estátua, que se trata de uma ligação que se vai adensando à medida que o tempo de Ricardo Reis em Lisboa vai passando. “Primeiro estranha-se, depois entranha-se.”, lá dizia o *slogan* de Fernando Pessoa. E é neste passar do tempo, sobretudo cronológico, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, que se percebe que o Ricardo Reis de José Saramago é, em boa verdade, um homem que vive num labirinto² à procura de si próprio e que encontra (também) na estátua de Adamastor no Alto de Santa Catarina (e em parte do seu simbolismo) um reflexo, como se de um espelho de tratasse, da sua própria identidade e existência. E a metáfora do “espelho” que eu trago para aqui para unir Ricardo Reis e Adamastor parece-me adequada e conveniente, porque, além de se tratar de um símbolo muito forte, também aparece recorrentemente no romance. De facto, são muitas as passagens em que o médico-poeta se encontra diante do espelho. Numa delas, ainda nos inícios da sua estadia no Hotel Bragança, até tem esta reflexão bem sugestiva:

Ricardo Reis baixa o jornal, olha-se no espelho, superfície duas vezes enganadora porque reproduz um espaço profundo e o nega mostrando-o como mera projecção, onde verdadeiramente nada acontece, só o fantasma exterior e mudo das pessoas e das coisas, árvore que para o lago se inclina, rosto que nele se procura, sem que as imagens de árvore e rosto o perturbem, o alterem, lhe toquem sequer. O espelho, este e todos, porque sempre devolve uma aparência, está protegido contra o homem, diante dele não somos mais que estarmos, ou termos estado, como alguém que antes de partir para a guerra de mil novecentos e catorze se admirou no uniforme que vestia, mais do que a si mesmo se olhou, sem saber que neste espelho não tornará a olhar-se, também é isto a vaidade, o que não tem duração. Assim é o espelho, suporta,

mas, podendo ser, rejeita. Ricardo Reis desviou os olhos, muda de lugar, vai, rejeitador ele, ou rejeitado, virar-lhe as costas. Porventura rejeitador porque espelho também. (SARAMAGO, 1999, p. 50)

Na verdade, o espelho não se limita apenas a devolver a nossa imagem. Ele “reproduz um espaço mais fundo”; possibilita-nos ver para além da superficialidade; dá-nos também a consciência do nosso eu mais íntimo; representa a verdade, a sabedoria e o conhecimento. E a partir do momento em que Ricardo Reis também olha recorrentemente para Adamastor é como se se visse refletido nele, é como se iniciasse assim o socrático conhecimento de si próprio, precisamente porque o espelho nos faz refletir sobre nós próprios, obrigando-nos a tomar consciência de verdades essenciais que compõem a nossa identidade e existência. Desta forma, recuo um pouco, para retomar Vasco da Gama. Se Ricardo Reis não se pode identificar com ele, mas sim com Adamastor, o que é que há neste que possibilita essa correspondência? O seu aspeto físico medonho e a sua atitude arrogante e implacável? Aquilo que se vê e que se mostra? Obviamente que não. Mais aquilo que não se vê, mas se sente, ou seja, mais o seu lado solitário, íntimo, amoroso e vulnerável, bem como a representação do limite que separa o conhecido do desconhecido, o eu superficial de um outro eu mais íntimo e profundo.

Ora, é justamente com a saída do Hotel Bragança e a mudança para o Alto de Santa Catarina que Ricardo Reis se vai tornar um homem mais isolado, mais dado à solidão e a uma certa melancolia. E isso é bem perceptível logo a partir do momento em que, ainda antes de instalar na sua nova residência, procede às pequenas mudanças e observa a paisagem exterior da janela do seu novo quarto:

Da sua janela sem cortinas Ricardo Reis olhava o largo rio, para poder ver melhor apagou a luz do quarto, onde estava, caía do céu uma poalha de luz cinzenta que escurecia ao pousar, sobre as águas pardas deslizavam os barcos cacilheiros já de fanais acesos, ladeando os navios de guerra, os cargueiros fundeados, e, quase a esconder-se por trás do perfil dos telhados, uma última fragata que se recolhe à doca, como um desenho infantil, tarde tão triste que do fundo da alma sobe uma vontade de chorar, aqui mesmo, com a testa apoiada na vidraça, separado do mundo pela névoa da respiração condensada na superfície lisa e fria, vendo aos poucos diluir-se a figura contorcida do Adamastor, perder sentido a sua fúria contra a figurinha verde que o desafia,

invisível daqui e sem mais sentido do que ele. (SARAMAGO, 1999, p. 219).

“A vontade de chorar” que assoma Ricardo Reis agora que se vê, de certa forma, “separado do mundo”, isto é, sozinho, bem como todo esse estado de espírito nostálgico e melancólico em que encontra provêm desse deslocamento de um lugar para o outro que o vai conduzir à subjetividade e que o vai levar a encontrar-se, não raras vezes, face a si próprio diante da escultura de Adamastor. Lá está, é como se este funcionasse precisamente como um espelho, porque, ao olhar para Adamastor, Ricardo Reis revê-se nele, na sua triste história amorosa, ou vê-se a si próprio, nomeadamente no que diz respeito ao amor inteiramente não correspondido por parte de Marcenda:

Uma vez, dez vezes viu Ricardo Reis as horas, são quatro e meia, Marcenda não veio e não virá, a casa escurece, os móveis escondem-se numa sombra trémula, é possível, agora, compreender o sofrimento de Adamastor. E porque mais do que tanto seria crueldade, soam no último minuto as duas pancadas da aldraba da porta. (SARAMAGO, 1999, p. 256)

Apesar de tudo, Marcenda acabou por aparecer. Mas o certo é que a Ricardo Reis foi “possível, agora, compreender o sofrimento de Adamastor”, sentimento que também experiencia através do (outro) amor que sente por Lídia, sobretudo quando a vida do seu irmão Daniel está em risco, tendo em conta a iminente revolta dos marinheiros:

afinal é mesmo verdade o que o marinheiro Daniel contou à irmã, um poeta é capaz de sentir a inquietação que há nestas águas, Quando será que eles saem, Um destes dias, respondeu Lídia, uma tenaz de angústia apertada a garganta de Ricardo Reis, turvam-se-lhe os olhos de lágrimas, também foi assim que começou o grande choro de Adamastor. (SARAMAGO, 1999, p. 430)

“O grande choro de Adamastor” começou assim, mas o grande choro de Ricardo Reis só começa depois da revolta dos marinheiros, quando se apercebe do envolvimento do irmão de Lídia e quando constata o desfecho trágico deste acontecimento que podia mudar por completo o estado da nação:

Ricardo Reis levanta-se do banco, os velhos, ferozes, já não dão por ele, o que valeu foi ter dito uma mulher, compassiva,

Coitadinhos, refere-se aos marinheiros, mas Ricardo Reis sentiu esta doce palavra como um afago, a mão sobre a testa ou suave correndo pelo cabelo, e entra em casa, atira-se para cima da cama desfeita, escondeu os olhos com o antebraço para poder chorar à vontade, lágrimas absurdas, que esta revolta não foi sua, sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo, hei-de dizê-lo mil vezes, que importa àquele a quem já nada importa que um perca e outro vença. Ricardo Reis levanta-se, põe a gravata, vai sair, mas ao passar a mão pela cara sente a barba crescida, não precisa de olhar-se ao espelho para saber que não gosta de si neste estado, os pelos brancos brilhando, cara de sal e pimenta, anúncio da velhice. (SARAMAGO, 1999, p. 436)

Esta situação criada pelo narrador saramaguiano não deixa de ser um pouco curiosa, uma vez que aquele que aspira a ser um “sábio”, aquele que apenas deseja contentar-se passivamente “com o espectáculo do mundo” não devia ter esta reação. E Ricardo Reis acaba por perceber isso, que é como quem diz que acaba por compreender que (ao contrário do verdadeiro heterónimo de Fernando Pessoa) ainda se esforça para tentar não agir, ainda se digladiava com a indiferença e a abdicação para ser esse “sábio”.

A este propósito, como já assistimos numa das passagens anteriores, é revelador o facto de Ricardo Reis, em diversas passagens do texto, nove para ser mais preciso, simbolicamente o mesmo número de meses de vida que ele e Fernando Pessoa circulam por Lisboa, ver a estátua de Adamastor através da janela da sua residência no Alto de Santa Catarina, o que instaura uma separação de limites ou uma fronteira.

De facto, também como já disse, Ricardo Reis está longe de ser um homem de iniciativa, de assumir posições mais ousadas, tal como Vasco da Gama. Por isso, ver Adamastor da janela da sua residência, do interior desta, dá-lhe uma sensação de proteção e de segurança que contrasta com o exterior, com o desconhecido e o imprevisível, com aquilo que o próprio Adamastor, em boa verdade, também representa. Neste sentido, a janela funciona quase como o espelho, quer simbolicamente, quer popularmente, pois ora se diz “os olhos são o espelho da alma”, ora se afirma “os olhos são a janela da alma”. Ambos permitem o acesso à consciência e à verdade, a uma atitude de introspeção que, muitas vezes, leva a um confronto com os nossos defeitos, com as nossas fragilidades e com as nossas falhas, enfim, a um exercício de subjetividade que pode conduzir a um confronto com o nosso eu mais fundo e mais íntimo onde se podem misturar sentimentos díspares e

difíceis. Ora, é precisamente tudo isto que acontece a partir do momento em se muda para o Alto de Santa Catarina, ou seja, para diante de Adamastor:

Eu moro aqui, é aqui que eu moro, é esta a minha casa, é esta, não tenho outra, então cercou-o um súbito medo, o medo de quem, em funda cave, empurra uma porta que abre para a escuridão doutra cave ainda mais funda, ou para a ausência, o vazio, o nada, a passagem para um não ser. (SARAMAGO, 1999, p. 228)

Há aqui a imagem de uma descida às profundezas, à escuridão do nosso mundo interior que me faz lembrar o mito de Orfeu numa perspectiva mais pessoal, já que esta descida que Ricardo Reis faz, como homem, dentro de si, ao seu eu mais profundo, o faz constatar que também tem falhas, que também é um ser vulnerável, que, afinal, está longe de ser o homem da aceitação e da resignação, está longe dessa lucidez e dessa consciência do mundo e da vida capazes de o fazer escapar ao sofrimento e à angústia.

Por isso, este Ricardo Reis de José Saramago falhou: na sua conduta de vida, na sua existência e no amor, tal como Adamastor falhou. E não podia ser de outra forma, tendo em conta as intenções de José Saramago quando escreveu este romance: “Direi que *O ano da morte de Ricardo Reis* foi precisamente escrito para mostrar a Ricardo Reis o espetáculo do mundo (de Portugal também) e perguntar-lhe se continuava a considerar sabedoria a mera contemplação dele... Foi portanto para resolver o choque entre uma admiração sem limites e uma rejeição sem limites que escrevi o romance” (SARAMAGO, 2002, p. 1). Desta forma, e em boa verdade, Ricardo Reis “não precisa de olhar-se ao espelho” para perceber isso. O estado físico em que se encontra no final da obra não é só a “anunciação da velhice” é também a anunciação do seu desaparecimento, que é a única solução possível, tal como foi a de Adamastor:

Saíram de casa, Fernando Pessoa ainda observou, Você não trouxe chapéu, Melhor da que eu sabe que não se usa lá. Estavam no passeio do jardim, olhavam as luzes pálidas do rio, a sombra ameaçadora dos montes. Então vamos, disse Fernando Pessoa, Vamos, disse Ricardo Reis. O Adamastor não se voltou para ver, parecia-lhe que desta vez ia ser capaz de dar o grande grito. (SARAMAGO, 1999, p. 440)

“Dar o grande grito”, numa perspectiva pessoal, na perspectiva deste Ricardo Reis de José Saramago, que é aquela que temos vindo a tratar, como anunciámos

logo no início, pode ser visto como um ato de coragem e de libertação que ele nunca conseguiu realizar. Lutar contra todas essas contingências que nos habitam, enfrentar o nosso desconhecido, assumir uma posição pessoal vincada não são tarefas para este Ricardo Reis. Em boa verdade, também não o foram para Adamastor, esse gigante que, quando aparece, faz invadir de temor o coração de Vasco Gama e dos marinheiros portugueses, porque foge, desaparece a chorar, porque sabe que nunca conseguiu enfrentar e superar o seu fantasma mais profundo, a sua infelicidade amorosa, atitude que deixa compreender, ao jeito romântico, que o falhanço e o insucesso, muitas vezes, podem estar ligados a quem se deixa conduzir pelas emoções e pelas paixões. É caso para afirmar que, entre o *parecer* e o *ser*, há, de facto, um grande abismo. Neste sentido, o regresso de Ricardo Reis a Portugal, ao fim de dezasseis anos no Brasil, e muito do que ele vive, assiste e experiencia ao longo dos nove meses que por cá vive também podem ser encarados como pretexto para Ricardo Reis se confrontar com a impossibilidade de viver norteado por uma filosofia de vida que até então tinha seguido. E esse confronto mostrou-lhe que o que era deixou de ser ou até nunca o foi, em boa verdade. Daí que a máscara que Adamastor usa terrivelmente antes da pergunta certa de Vasco Gama e que a deixa cair por completo depois, revelando toda a sua vulnerabilidade, aplica-se na perfeição a este Ricardo Reis. Mas, por paradoxalmente que pareça, Ricardo Reis tem uma solução para este falhanço que surpreende pela calma e apatia com que a toma: acompanhar Fernando Pessoa para a morte derradeira, abdicando da sua própria vida e perpetuando uma existência literária.

Por tudo isto, a estátua de Adamastor que Fernando Pessoa também vê da janela do andar do Alto de Santa Catarina, num dos encontros com Ricardo Reis, e que o leva a autorrefletir sobre a sua não inclusão na *Mensagem*, além de constituir uma nota mais crítica e irónica do narrador saramaguiano, também mostra a importância simbólica desse gigante não só na arquitetura do romance em si, mas também no processo de figuração de Ricardo Reis:

Imperdoável esquecimento, disse, não ter posto o Adamastor na *Mensagem*, um gigante tão fácil, de tão clara lição simbólica, Vê-o daí, Vejo, pobre criatura, serviu-se o Camões dele para queixumes de amor que provavelmente lhe estavam na alma, e para profecias menos do que óbvias, anunciar naufrágios a quem anda no mar, para isso não são precisos dons divinatórios particulares, Profetizar desgraças sempre foi sinal de solidão, tivesse correspondido Tétis ao amor do gigante e outro teria sido o discurso dele. (SARAMAGO, 1999, p. 237)

Tivesse também correspondido Marcenda ao amor de Ricardo Reis e outro teria sido, provavelmente, o destino dele. Tivesse a revolta dos marinheiros dado certo e outro teria sido o destino de Portugal. Tivesse, enfim, Ricardo Reis ido morar para outro lugar que não o Alto de Santa Catarina e nunca teria havido esta “tão clara lição simbólica” que Adamastor lhe mostrou, precisamente como se de um espelho se tratasse.

Notas

¹ Não esqueço, porém, que este dia também é dedicado ao Anjo Custódio de Portugal, que terá surgido pela primeira vez na Batalha de Ourique, quando D. Afonso Henriques conseguiu uma importante vitória diante dos Muçulmanos e que lhe permitiu autoproclamar-se rei de Portugal. Daí que, além de ser um feriado histórico, também tenha um cariz religioso.

² Símbolo muito forte também em *O ano da morte de Ricardo Reis*, presente quer através do livro *The god of the labyrinth*, de Herbert Quain, quer nas ruas da cidade de Lisboa que labirinticamente conduz sempre Ricardo Reis à figura de Camões, o que sugere uma procura da identidade, tanto a nível nacional, como a nível individual (aqui, semelhante à estátua de Adamastor), quer ainda nas reflexões acerca do próprio ser humano.

Referências

- BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago: o Romance*. Lisboa: Caminho, 1998.
- BISPO, Maria. *Adamastor*. (s/d). Disponível em:
<http://www.lisboapatrimoniocultural.pt/artepublica/eescultura/pecas/Paginas/Adamastor.aspx> Último acesso em: 22 de novembro de 2018.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas* (edição organizada por Emanuel Paulo Ramos). Porto: Porto Editora, 1975.
- MAIA, Maria Helena Pinheiro. “A figura mitológica de Adamastor como ligação entre Saramago, Fernando Pessoa e Camões em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago”. *Revista do CESP*. Vol. 23, n. 32, 2003, p. 105-115.
- PESSOA, Fernando. “Carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos”. In: *Correspondência (1923-1935)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Coleção BIS, Lisboa: LeYa, 2011.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. Círculo de Leitores, 1999.
- SARAMAGO, José. Entrevista a Adelino Gomes. In: *Público*. 27 de maio 2002.
- SARAMAGO, José. *A Estátua e a Pedra*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.

MÁS SARAMAGO, MÁS ARQUITECTURA. AUTOGRAFÍA PÓSTUMA Y ANTIGRAFÍA EN *EL CUADERNO DEL AÑO DEL NOBEL*

JOSÉ JOAQUÍN PARRA-BAÑÓN

Releo con lucidez, detenidamente, fragmento a fragmento, todo cuanto he escrito. Y me parece que todo es nulo y que más me valdría no haberlo hecho. Las cosas logradas, sean imperios o frases, tienen, al haberse conseguido, la parte peor de las cosas reales, que es saber que son perecederas.

Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*, fragmento 372, h.1931

En el otoño de 2018 se editó *El cuaderno del año del Nobel* en conmemoración del vigésimo aniversario de la concesión a José Saramago del premio Nobel de Literatura. La edición en español, traducida por Antonio Sáez Delgado, se imprimó en Madrid, en el sello Alfaguara, dentro del grupo editorial Penguin Random House, perteneciente a la multinacional Bertelsmann SE & Co. En el texto que hace de prólogo se informa del descubrimiento casual en un disco duro, mientras se buscaba otro material durante la preparación de una edición conmemorativa que agruparía sus conferencias, de los archivos correspondientes a un último diario de José Saramago del que los más próximos tenían alguna referencia, pero del que no se tenía constancia física. Tras el feliz hallazgo y una vez recuperados de la sorpresa,

los gestores de su legado eligieron un título memorable para compendiar este conjunto de anotaciones destinadas, en principio, a conformar otro anuario que vendría a sumarse a los cinco volúmenes anteriores de *Cuadernos de Lanzarote*. Reordenado lo inédito y ampliado con otros textos ya conocidos, adquirida la necesaria consistencia de libro, aun sabiéndolo provisional, parcial e incompleto, y dándolo duchampianamente por inacabado, este fue atribuido en su totalidad a José Saramago responsabilizándolo, en consecuencia, tanto de su redacción y de su contenido como del orden de las palabras y de su composición y de la decisión de incluir en el epígrafe de cada uno de los días lo que allí se dice, se trate de una epístola o de un discurso, del nombre de una ciudad o del registro de una muerte. Lo que se publicó es, por tanto, el borrador que otros han compuesto para dar a conocer lo que el escritor decidió que debía de permanecer en la carpeta o en el cajón de los proyectos: acaso un boceto que no fue interrumpido por la muerte sino por la irrupción de un premio, abandonado provisionalmente por el autor, quizá latiendo, madurando, hibernando a la espera de una revisión y una compleción que nunca llegó.

Esa felicidad sustituta que el éxito suele vender

Lo peor de *El cuaderno del año del Nobel* es el colofón comercial: la oferta impresa en la página 263, tras las tres conferencias adicionales y el fragmento de *Las pequeñas memorias* que engrosan el volumen, en la que una voz omnisciente, dirigiéndose a un lector perseverante que acceda hasta el final, que incauto allí se demore, dice: “Descubre tu próxima lectura. Si quieres formar parte de nuestra comunidad, regístrate en www.megustaleer.club y recibirás recomendaciones personalizadas”. Lo peor, en cuanto a lo que presuntamente hubiera opinado de tal injerencia y de tal propuesta mercantil el Nobel, que dejó inconcluso y aparcado, da igual si fue en uno de los cajones de la cómoda del dormitorio de invierno o en el ordenador del despacho con vistas al mar, el diario de aquel año sinuoso. De un 1998 que tuvo un final sueco y convulso y que dio inicio a un periodo vital en el que su agenda privada fue intervenida. Es razonable sospechar que José Saramago no estaría muy conforme con que su obra fuera utilizada como cebo por una empresa internacional para fidelizar clientes y para recabar información sobre los gustos de lectura de los compradores, con la disimulada intención de moldear sus gustos sobre cualquier asunto, aunque siempre de acuerdo a las características de los productos y de las ideas con las que comercia desde su central estadounidense. Así, ya tentado el lector, llevado por la inercia y por la alegría, desarmado por la satisfacción de haber concluido sin excesivos tropiezos *El cuaderno del año del Nobel*, deseará irreflexivamente formar parte de esa comunidad innominada que se ofrece gratuita en la última página: ansiará, desprevenido, pertenecer informáticamente a ese club

etéreo que solo exige completar un formulario de datos para quedar registrado en una verdadera e inaccesible Conservaduría General del Registro Civil que le suministrará periódicamente, y este es el peligro mayor del sibilino ofrecimiento, “recomendaciones personalizadas”, pues la persona ya entonces habrá quedado reducida a un perfil estadístico de consumidor de libros, de música, de conceptos livianos o de alimentos transgénicos.

En el otro extremo del hilo, lo mejor de este libro fragmentario y descosido en el que se notan demasiado las junturas del collage, de este Frankenstein falto del hálito vital que le hubiera permitido ponerse en movimiento por sí solo, es la anotación del día 5 de enero. Son, al fin y al cabo, los primeros días, los primeros meses de 1998, los más afines a los anteriores *Cuadernos de Lanzarote*: aquellos en los que el escritor iba mecanografiando, a menudo con retraso, algunos acontecimientos relacionados con sus trabajos y con sus días. ¿Habrá en la casa de Las Tías de Fajardo, además de archivos informáticos por desvelar, cuadernos manuscritos, caligrafiados con las grandes eses mayúsculas de su firma autógrafa? ¿Contendrá alguna caja, de las traídas de la península y que esté aún por desembalar, cuadernos en octavo, como aquellos en los que Kafka, además de escribir, dibujaba siluetas, muebles y casas precarias? ¿Albergará el baúl arrinconado, o el altillo del último armario, libretas de tapas azules, o anaranjadas, o de alguno de aquellos otros colores mediante los que catalogaron sus albaceas la obra inédita de Georges Perec?

Ha muerto Ilda. Tuvimos una hija

El 5 de enero de 1998 José Saramago recordó a Ilda Reis: dejó en esa fecha dejó registro de su muerte. Escribió, dice el traductor:

Ha muerto Ilda. Ilda era Ilda Reis, que en sus tiempos mozos empezó su vida laboral como mecanógrafa de los servicios administrativos de los Caminhos de Ferro y después, obligando a un cuerpo demasiadas veces sufridor, esforzando la tenacidad de un espíritu que las adversidades nunca conseguirían doblegar, se entregó a la vocación que haría de ella uno de los más importantes grabadores portugueses. Gozó de esa felicidad sustituta que el éxito suele vender cara, pero se le había escapado la simple alegría de vivir. Sus grabados y sus pinturas fueron en general dramáticos, escindidos, autorreflexivos, de expresión tendencialmente esquizofrénica (lo digo sin ninguna seguridad), como si todavía insistiese en buscar una complementariedad perdida para siempre.

Estuvimos casados veintiséis años. Tuvimos una hija (SARAMAGO, 2018, p. 24-25)¹.

He ahí, en crudo, el cálculo biliar, la masa crítica, el átomo o la piedra esencial a la que quedaron reducidos veintiséis años de matrimonio, periodo en el que se computa la vigencia legal (1944-1970) y no la duración de la convivencia afectiva. He aquí al Saramago quirúrgico, Analítico, expeditivo, capaz de sintetizar en catorce líneas y media (en la edición de Alfaguara que aquí se cita) la existencia de otra persona. Esa anotación es, al fin y al cabo, no un microrrelato sino una novela: una novela más de terror que de misterio. Una novela breve sobre el horror de la vida diaria, de lo absurdo e inexplicable de la vida ordinaria, que es un asunto en el que insistirá, páginas más adelante, filosófico, el escritor². Una novela disfrazada de crónica, a medio camino entre la esquila funeraria enmarcada en negro y la crítica artística. Una novela compuesta por un avezado redactor de titulares de periódico auxiliado por un coleccionista de estampas, o por un esteta, o por un médico que diagnostica la “felicidad sustituta”. Una novela que podría, si quisiera, ser aún más escueta. Limitarse, por ejemplo, a: “Ha muerto Ilda. Ilda era Ilda Reis. Estuvimos casados veintiséis años. Tuvimos una hija”. O, aún más depurada, más esquelética, más afectada de estenosis: “Ha muerto Ilda. Tuvimos una hija”.

A quienes nos da miedo pensar que, al hacer un inventario parcial de nuestra existencia, podamos llegar a escribir de él o de ella: “Ha muerto Tal. Tuvimos dos hijos”, así hubieran transcurrido veintiséis o seis años desde que fueron engendrados, lo que verdaderamente nos causa pavor es oír lo contrario. Lo que nos aterroriza es que él, o que ella, piense eso de nosotros, que lo sienta ya sobre nosotros, incluso antes de que hayamos muerto y comience a acelerarse la cadencia del olvido. El miedo cervical a quedar reducidos no ya a ceniza sin urna que la acoja, o a mero progenitor de una descendencia sin nombre, sino a guarismo intrascendente, a dígito insignificante, a ese «tuvimos» que, demasiado remoto, se deshilacha a la intemperie. Quienes tememos no tanto a ese destino imprevisible cuanto a esta doliente realidad que insiste en que no tenemos, en que alguna vez tuvimos, admiramos al José Saramago objetivo y radical, al hombre enjuto que, incluso desde el lecho de muerte, en la habitación del último hospital, mantuvo gigantescamente abiertos los ojos para que, desde fuera, viéramos lo que contenía en su interior. A ese José Saramago que, con tanto rigor y medida, consciente de su valor y de su escasez, de su precariedad y su fragilidad, dosificó la ternura que cultivaba, al igual que los árboles insulares sitiados por el viento el 1 de enero de 1998, a cobijo de la destrucción. La ternura, el afecto, la calidez y la atención que continuamente nos deparó a quienes, con toda probabilidad, por accidentales, por circunstanciales en su vida, menos lo merecíamos.

Expresión tendencialmente esquizofrénica

Tras tener conocimiento de que los grabados de Ilda Reis “fueron en general dramáticos, escindidos, autorreflexivos, de expresión tendencialmente esquizofrénica”, al leer de nuevo las páginas iniciales de *El Evangelio según Jesucristo*, ese primer capítulo en el que se escucha de fondo la voz de Dante Alighieri reverberando en la selva oscura del umbral de su *Commedia*, crece la sospecha de algo que rezuma de esas palabras liminares es debido a Ilda Reis: que algo quedó allí prendido de la artista que sabía usar el buril y el cobre, con la que, es lógico pensar, el novelista hablaría en alguna ocasión de los excepcionales grabados firmados por Alberto Durero, tanto del *San Jerónimo en su estudio* como de los contenidos en la *Pasión Grande*, tanto de *El caballero, la muerte y el diablo*, transitado por dos caballos y por un perro que acabaría viviendo con él triplicado en Lanzarote, como de la colección formada por la *Pequeña Pasión*, aunque es posible que hablaran con más frecuencia, por serles el asunto tan cercano, de *Melencolía I* y, en consecuencia, de la “saudade” y del genio creativo. También de algunas de las crucifixiones en las que tres ángeles ingravidos recogen en copas, que luego serán cálices, la sangre que mana de las cuatro heridas del reo supliciado: de aquellas similares a esa estampa con cuya transcripción verbal José Saramago abrió el perturbador relato sobre la culpabilidad de un padre, de otro José, ahora carpintero de Nazaret, que, por salvar a su hijo, condenó a muerte a los de sus vecinos, asunto del que trata reiteradamente en las páginas de este cuaderno devanado durante los meses previos al Nobel.

No es el documentado autor de *Manual de pintura y caligrafía* quien le adjudica a Durero la xilografía con la que los impresores ilustran la apertura de *El Evangelio según Jesucristo*, sino que son los editores los que, sin precisar el pie de imagen incorporándole la palabra “atribuido”, se la endosan al artista alemán, y ello a pesar de las fundadas dudas que hay sobre su autoría, pues no en vano esta carece de su firma arquitectónica (de la A convertida una casa para cobijar a la D). La *Pasión Grande* de Alberto Durero sí contiene una *Crucifixión*, grabada entre 1497 y 1500, quizá en 1498 (xilografía, 385 x 279 mm. Albertina, Viena) en la que se muestran un sol y una luna, arrinconado cada uno de los rostros que identifican las esferas en los ángulos superiores del rectángulo que sirve de ventana a la escena, aunque, al contrario que la referida en la novela, esta carece de ladones; hay en ella cuatro marías cubiertas con toca, situadas a la izquierda de la cruz y no a sus pies, como sucede en la otra, y dos inverosímiles militares a caballo, aunque en el horizonte no haya, a diferencia que en el libro, un molino de viento importunando el paisaje.

Además de noticias sobre la repercusión de *El Evangelio*, *El cuaderno* contiene, incluido en el día 7 de diciembre de 1998, tal vez más a iniciativa de quienes gestionan sus derechos, o por recomendación de sus editores, que por

decisión de él mismo, como sucedía con la inclusión en el frontispicio de la novela de escena del Gólgota (Durero incorpora la calavera de Adán para identificarla) el discurso de aceptación del premio ante la Academia sueca, titulado *De cómo el personaje fue maestro y el autor su aprendiz* (SARAMAGO, 2018, p. 192-207). Era 1991 cuando Caminho publicó en Portugal la primera edición de *El Evangelio*, ya dedicado a Pilar, que lo llevaría a aislarse en Lanzarote³, el concluido a las 18:40 del 20 de agosto, aunque aún pendiente de una última revisión, y que sería presentado el 7 de noviembre. *El Evangelio*, concebido en Sevilla por medio de una ilusión óptica⁴, no es extraño que comenzara describiendo un dibujo, recorriendo con la yema del dedo las líneas de un dibujo⁵, cuyo asunto también alienta y atormenta algunas litografías de Ilda Reis, con esa escena de un martirio localizado en una geografía flamenca en el que el llamado Buen Ladrón, “un hombre desnudo atado a un tronco de un árbol” (SARAMAGO, 1992, p. 9), está situado debajo de él, con sus pies clavados uno al lado de otro, y no, como los del Cristo, uno encima del otro. Saramago analiza las diferencias del trazo, la variable hendidura que el grabador causó en la madera, el ancho de línea y si esta es sinuosa, y de ello deduce no solo si los cabellos son o no rubios: también el color, el “tono general de la cabellera representada”, el de la melena de una María Magdalena a la cual, de entre todas las marías evangélicas, acaso distinguió con la ayuda de la experimentada Ilda Reis, ofrecida en algún momento feliz aquellos once años pretéritos, anteriores a Isabel de Nóbrega, o de los que precedieron a 1970.

Sueños psiquiátricos

El cuaderno se extiende desde un ventoso 1 de enero de 1998 en la isla hasta un comercial 14 de enero de 1999, uno de los dos días incorporados para así poder referir la solitaria compra de unos pares de calcetines, célibes y necesarios, en un gran almacén desalmado. El cuaderno es un compendio de artículos periodísticos (entre otros, sus colaboraciones periódicas con la revista *Visão*) y de conferencias impartidas por el mundo (en universidades y congresos, desde Santiago de Chile, para hablar de José Donoso, hasta Cáceres, para disertar filosóficamente sobre la omnisciencia del autor); de seleccionadas cartas de sus lectores y de las ejemplares y ejemplarizantes respuestas que les remite. En sus páginas se reproducen entrevistas (como la clarificadora de Humberto Werneck para la revista *Playboy* o la teatral de José Augusto Ribeiro para la brasileña *Cenário*)⁶ y algunos prólogos, como el redactado para servir de preliminar para la edición de los Sonetos de Pietro Aretino realizada por el granadino Pablo Luis Ávila⁷, o el texto para el catálogo de una exposición de esculturas de Susana Solano, titulado *El uso y el nombre*⁸.

El cuaderno frece una nómina de visitas, de Chiapas a la nochevieja de La Habana Castril, desde Yuste hasta Turín pasando por San Cristóbal de las Casas, y

una relación de premios concedidos y de premios juzgados; de propuestas para competir en posibles galardones, como la realizada por el ayuntamiento de Madrid con su candidatura para el Nobel (SARAMAGO, 2018, p. 138), y de negativas a merecidos reconocimientos: de desaires, como los persistentes de las autoridades municipales de Mafra⁹. Contiene noticias luctuosas (la muerte de Maria Judite de Carvalho o de Mariana Villar), datos sobre exposiciones visitadas (la de Helena de Almeida, en la Casa de América el 12 de febrero, con sus fotografías intervenidas con acrílico azul), informes sobre objetos perdidos en aeropuertos y comentarios de texto (a propósito del libro de Francisco Umbral sobre Ramón del Valle-Inclán titulado *Los botines blancos de piqué*, del que agradecidamente cita “Una palabra, un adjetivo, una frase, solo son verdaderos y matinales cuando sorprenden a quien los ha escrito”, aunque aquí se haya suprimido la tilde que en sólo acentuaba el original. SARAMAGO, 2018, p. 60). También se entreveran en el diario incompleto afirmaciones y decisiones que el tiempo desmentirá: “¿Tendré fuerzas para resistirme? [a ceder los derechos para una versión cinematográfica de *Ensayo sobre la ceguera*]... juro por los dioses de todos los cielos y olimpos que nadie tocará *Ensayo sobre la ceguera*” (SARAMAGO, 2018, p. 66), y comidas y cenas con traductores o con colegas, con Gabriel García Márquez o con Carlos Fuentes (o las reiterativas en el restaurante turinés Otto Colonne, en el número 5 de la Via di Barolo Giulia), y de visitas, como la realizada a la casa del arquitecto Luis Barragán, construida en 1948 en el antiguo barrio de Tacubaya, en el hoy número 12 y 14 de la calle de General Francisco Ramírez, colonia Daniel Garza en la Ciudad de México, una obra maestra de la arquitectura doméstica, de la casa del creador, sobre la que el Nobel no da su opinión: de la que no dice nada. Con estas dos palabras contradictorias, con «Nada más», casi un oxímoron, concluye la anotación del 7 de enero, que corresponde al enterramiento de Ilda Reis (SARAMAGO, 2018, p. 25). Ese día, posterior al festivo día de reyes, José Saramago asiste al funeral de Ilda Reis y al traslado de su cadáver al nuevo cementerio de Carnide, en Lisboa, inaugurado dos años antes y construido de acuerdo al proyecto del arquitecto Carlos Guedes de Amorim y del paisajista Júlio Morerira. Esta es una de las pocas obras de arquitectura contemporánea que el escritor, especialmente crítico con ella y sus desmanes en *Viaje a Portugal, elogio*¹⁰. Lo hace a través de una intermediaria, poniendo en boca de su primera esposa la expresión, o el pensamiento, siguiente: «Este arquitecto tenía las ideas claras». No podía sospechar el escritor mientras veía el agua correr cuesta abajo que apenas seis años después, en 2004, en el cementerio «ubicado en una ladera de suave pendiente, en plataformas amplias donde no hay (¿de momento?) una única sepultura» (SARAMAGO, 2018, p. 25), se dejarían de hacer enterramientos debido a la multitud de problemas técnicos y a las deficiencias que presentaba la construcción y que lo inhabilitaban¹¹.

Esta “silva de varia lección” que agrupa *El cuaderno* es útil para conocer los gustos, los intereses, las sensaciones, los compromisos del escritor en algunos días espigados de aquel año. Útil para conocer más su agenda que su vida. Una gavilla de anotaciones a las que, aparte de la secuencia impuesta por la cronología, le falta alguna cohesión; una miscelánea, un cajón de sastre en el que recopilar textos dispersos pronunciados o publicados en otros lugares y que han sido remolcados y atracados en este puerto, abarloados en este astillero que recuerda a los dibujados por Juan Carlos Onetti en las inmediaciones de Santa María. Textos que podrían pasar a formar parte de otras colecciones, de otros libros compilatorios que quizá, para reordenar sus obras completas, precise el mercado en el futuro inmediato: epistolarios, conferencias, discursos, artículos de prensa, prólogos, ensayos, etcétera, para celebrar en 2022 el centenario de su nacimiento.

El uso y el nombre

1998 es, además del año del Nobel, el de la promoción de *Todos los nombres*, de su presentación en ferias y en librerías, en Buenos Aires, en Montevideo, en el teatro Degollado de México DF y en numerosas ciudades europeas: el año durante el que tuvo que dar explicaciones sobre su génesis y sus circunstancias¹², y el momento en el que reconoció que este era su mejor libro¹³. Hay que agradecerle a la publicación póstuma de *El cuaderno* la recopilación de noticias y ciertas reseñas aparecidas aquel año conmemorativo sobre esta última novela, previa al Nobel, con la que quizá culmina una trayectoria ascendente que, a partir de entonces, forzada por las circunstancias, seguirá otras derivas sesgadas y soportará lastres que la irán gravitatoriamente apartando de los objetivos de índole literaria que hasta entonces la motivaban y la sustanciaban.

Como respuesta a una pregunta sobre el carácter autobiográfico de *Todos los nombres* que le plantea en una entrevista el periódico *Liberazione*, el autor¹⁴, para diferenciarse del protagonista de la historia, del don José enjaulado que se alza del suelo y se rebela, informa: “No he vivido nunca solo, estoy casado por tercera vez, tengo una hija y dos nietos” (SARAMAGO, 2018, p. 172)¹⁵. En contestación a una cuestión sobre la geometría y la jerarquía en la Conservaduría, dice: “El orden jerárquico de los funcionarios de la Conservaduría puede ser entendido como el orden de una historia en la que todos los hechos, las fechas y nombres tuviesen sus sitios marcados y fijados de una vez para siempre” (SARAMAGO, 2018, p. 173), eludiendo explicar la intromisión de los triángulos en el rectángulo totalitario y las interferencias entre el laberinto lineal y la arquitectura de la casa o de la ciudad. Para argumentar algunos aspectos de la estructura formal, recurre a interpretaciones ajenas. Por ejemplo, a la de Almudena Grandes en la presentación silenciada el 4 de febrero en Madrid: “en las páginas de esta novela la Conservaduría

General del Registro Civil es mucho más que un edificio, que una intrincada red de pasillos y archivos, más que un universo de papel viejo y tinta pálida, desvaída” (SARAMAGO, 2018, p. 51); o el día después, en Barcelona, ahora por mediación de Manuel Vázquez Montalbán: “El protagonista busca y rebusca en la geometría hilada del archivo de la Conservaduría General del Registro Civil como un universo de archivos o como el universo archivado, materialización del espacio con el tiempo, el uno y el otro embalsamados” (SARAMAGO, 2018, p. 52-53).

La arquitectura, por tanto, como metáfora: *El cuaderno del año del Nobel* como analogía involuntaria de un edificio al que, como hiciera don José cuando asaltó el colegio, se entra por el tejado. *El cuaderno* como recinto de grandes y de pequeñas habitaciones, cada una iluminada de manera distinta, no todas bien ventiladas, no todas contiguas ni conectadas con suficiente fluidez: como cobijo en el que la intimidad se trasparenta, similar a aquel edificio, del que se hablaba en *Casi un objeto*, al que le amputaron la fachada, quedando su interior al descubierto, desprotegido de la maldad. La arquitectura, también, como alegoría si se investiga ¿Hasta qué punto repercutió en su obra el presunto trauma provocado por la demolición, a causa de los conflictos familiares sobre el patrimonio, de su casa infantil en Azinhaga?; o, ¿En qué medida están presentes en sus novelas, en *La balsa de piedra*, por ejemplo, las viviendas en las que residió “Entre el tiempo que viví en la Rua Fernão Lopes, en Saldanha, y después en la Rua Heróis de Quionga, en Morais Soares” (SARAMAGO, 2018, p. 36-37)?

En lugar de influencia, hablar de presencia

Lo más significativo de *El cuaderno del año del Nobel* para un investigador interesado en el pensamiento arquitectónico de José Saramago es lo que escribe el día 29 de marzo de ese año, ochocientos cuarenta y seis días después, considerando que 1996 fue bisiesto, de haber escrito, en el tercer diario de su *Cuadernos de Lanzarote*, el 4 de diciembre de 1995, lo siguiente:

José Joaquín Parra Bañón, un arquitecto de Sevilla, vino a enseñarme su proyecto de tesis de doctorado, cuyo tema será, ni más, ni menos, lo que él designa como “pensamiento arquitectónico en la obra de José Saramago”. Que Monsieur Jourdain (para citarlo una vez más) anduvo haciendo prosa sin darse cuenta desde que aprendió a hablar, ya lo sabíamos, pero lo que yo nunca habría esperado era que se pudiese encontrar en mis libros algo que no sólo mereciese ser llamado “pensamiento arquitectónico” como podría interesar a un arquitecto, hasta el punto de hacer de tal “pensamiento”

objeto de tesis doctoral. Escéptico al principio de la conversación, acabé por rendirme a los argumentos de José Joaquín Parra y ahora lo que siento es una enorme curiosidad. Pero tendré que esperar dos años... (SARAMAGO, 1997, p. 641).

La espera duró no dos sino tres años. Es en *Le Bourgeois gentilhomme* de Moliere (la comedia-ballet en prosa estrenada en 1670 en el Castillo de Chambord con música de Jean-Baptiste Lully) donde “el señor Jourdain se asombra cuando comprende que anda haciendo prosa desde que nació”, (SARAMAGO, 2018, p. 37). Es a este Monsieur Jourdain al que se refiere Saramago ese remoto 4 de diciembre de 1995 (festividad de santa Bárbara, patrona gótica de la arquitectura)¹⁶, cuando habla de su desconfianza en la viabilidad de una tesis doctoral que se ocupara de su hipotético “pensamiento arquitectónico”. Es el 29 de marzo de 1998, respondiendo a la pregunta que le plantea desde París Eduardo Prado Coelho, para la revista *Art Press* sobre la presencia de la pintura en su obra, cuando el Nobel incrédulo, hermanado entonces con el escéptico santo Tomás evangélico (el apóstol patrón occidental de la arquitectura), afirma:

tal vez sería más exacto, en lugar de influencia, hablar de presencia. Directa, como en el caso del *Manual de pintura y caligrafía*, indirecta como en ciertas descripciones de ambientes, no de paisajes, que casi no aparecen en mis libros. Ni rostros definidos. En todo caso, creo que la “disciplina plástica” realmente reconocible en mis enredos es más bien la arquitectura (SARAMAGO, 2018, p. 73).

Es la arquitectura la que sustenta el *Manual de pintura y caligrafía* y *Todos los nombres*; la que contiene la *Historia del cerco de Lisboa* y la que posibilita, de nuevo fundamentada en la cartografía lisboeta, *El año de la muerte de Ricardo Reis*; la que germina en *Memorial del convento* y llega, enhebrada en *El Evangelio según Jesucristo* hasta *Caín*, quien, como es bien sabido, es en el mito el primer fundador de ciudades y, en la novela, el primer arquitecto que merece tal nombre¹⁷.

Catorce meses después de su manifestación notarial acerca de la significativa presencia de la arquitectura en su obra, el 1 de junio de 1999, José Saramago asistiría, ya con el Nobel bajo el brazo y de acuerdo al compromiso verbal que había adquirido con el doctorando cuando meses antes (hacia el 10 de mayo de 1998) recibió en Lanzarote los dos tomos del borrador de la investigación, a la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla para asistir a la lectura de la tesis doctoral titulada *Pensamiento arquitectónico en la obra de José Saramago*¹⁸.

La belleza absoluta

El reconocimiento expreso de que la disciplina plástica realmente reconocible en sus obras es la arquitectura no es más que la confirmación de lo que ya venía diciendo, de un modo u otro, fragmentariamente, entreverándolo en diarios y novelas, disimulado entre otros asuntos, desde el comienzo, ya en *Claraboya*, bien mediante el relato de sus experiencias (cuando en *Viaje a Portugal*, fascinado por la iglesia de Atalaia, descubre que “la arquitectura, sólo por sí, puede hacer feliz a un hombre”, SARAMAGO, 1995, p. 205) o bien mediante la interpretación de sus sueños (como cuando el 1 de febrero de 1995, en *Cuadernos de Lanzarote*, sueña con “arquitecturas inacabadas... no son ruinas, es una obra gigantesca que no llegó a ser terminada” e inquieto se pregunta, primero, “¿Qué querrá decirme este sueño?” y después “¿Qué estaré diciendo yo al soñarlo?”, SARAMAGO, 1997, p. 470).

Y, por si quedara alguna duda al respecto de la presencia o de la trascendencia de la arquitectura en su obra, en la referencia correspondiente al 29 de abril de 1998 de este diario también, al igual que sus construcciones oníricas, inacabado, confiesa que fue la arquitectura la que le dio a conocer “la belleza absoluta” y la que lo ayudó “a definir y explicar la persona que soy”. Dice:

No me imaginaba que la más profunda emoción estética de mi vida, aquel inolvidable estremecimiento que un día, hace muchos años, me sacudió de la cabeza a los pies cuando me encontré ante la puerta que Miguel Ángel dibujó para la Biblioteca Laurenciana, en Florencia, no me imaginaba entonces que esa sacudida de todo mi ser se repitiera alguna vez, mucho menos ante un paisaje natural, por más bello y dramático que fuese, y por nada admitiría que la impresión que pudiera causarme fuese tan arrebatadora como la que había sentido, en un instante mágico de deslumbramiento, por la virtud de la que desde ese día -no una escultura, no una cúpula, una simple puerta- había pasado a ser, para mí, la obra maestra de Buonarroti. Y, sin embargo, así fue. Cuando mis ojos, atónitos y maravillados, vieron por primera vez Timanfaya; cuando recorrieron y acariciaron el perfil de sus cráteres y la paz casi angustiante de su Valle de la Tranquilidad; cuando mis manos tocaron la aspereza de la lava petrificada; cuando desde las alturas de la Montaña Rajada pude entender el esfuerzo demente de los fuegos subterráneos del globo como si los hubiese encendido yo

mismo para romper y dilacerar con ellos la piel atormentada de la tierra; cuando vi todo esto, cuando sentí todo esto, creí que debería agradecerle a la suerte, al azar, a la ventura, a ese no sé qué, no sé quién, a esa especie de predestinación que va conduciendo nuestros pasos, el privilegio de haber contemplado en mi vida, no una, sino dos veces, la belleza absoluta. (SARAMAGO, 2018, p. 88-89)

La arquitectura de la puerta y la arquitectura del paisaje: el Timanfaya y la Biblioteca Laurenciana como arquitecturas paralelas por encima de sus diferencias, extremas, aunque una conduzca a la otra. Toda la arquitectura, una misma arquitectura de principio a fin, conmoviendo al escritor y al lector desde la primera a la última página. No en vano, ya en la apertura de *El cuaderno* (ya que son páginas sonoras, se podría decir que en la obertura), donde sopla con violencia el viento atlántico, el escritor ejerce su secreta profesión de arquitecto. Hay el 1 de enero un viento nocturno y destructor que combate la casa y que abate las plantas que la protegen. José Saramago, entonces, temiendo a los remolinos huracanados que asolaron a Macondo al final de *Cien años de soledad*, sale al exterior en su defensa: es el arquitecto que refuerza, que apuntala, que repara las murallas desmoronadas por el embate de la naturaleza. Es el arquitecto que, con su cuerpo, como en la *Historia del cerco de Lisboa*, protege la ciudad, su ciudadela, su casa, el hogar en el que se cobija Pilar: que defiende una habitación que se ha fundido con su propia carne, un espacio vital integrado en su propio espacio orgánico. “Estuve viéndome reflejado en mi obra todo el día” dice, satisfecho con su labor poliorcética (SARAMAGO, 2018, p. 22).

Una arquitectura tan demencial

El José Saramago que se emociona en el vestíbulo florentino de la biblioteca medicea y el que colorea con té las llagas de la solería de su cuarto es el mismo que ejerce de analista de la arquitectura ajena¹⁹: por ejemplo, de la casa donosiana de *El obscuro pájaro de la noche*, de “los pasillos tortuosos, los patios viscosos, las puertas falsas, las escaleras suspendidas, los dormitorios sonámbulos de la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba” (SARAMAGO, 2018, p. 46). Un análisis también comparatista de la “arquitectura demencial” de la casa obscena que el Nobel había relacionado con El gabinete del doctor Caligari. Dice, bajo el título de “José Donoso y el inventario del mundo”²⁰:

El inventario de la Casa es, pues, el inventario del mundo. Así como en *La desesperanza* tenemos dificultad en conceder que

todos esos actos y palabras quepan en las pocas horas que se cuentan entre un crepúsculo y una alborada, también diríamos que en la Casa de *El obsceno pájaro de la noche*, por enorme, por desmesurada que sea, una arquitectura tan demencial como la de *El gabinete del doctor Caligari*, sería imposible una acumulación semejante de seres que intentan mantener el equilibrio en el pasadizo entre la vida y la muerte, de objetos de una variedad e inutilidad infinitas. Ahora bien, esa acumulación no solo no es imposible, sino que desde el punto de vista de José Donoso es de una lógica impecable. Bajo las camas de las viejas, en los mil desvanes de la Casa, en las buhardillas y en los sótanos, en los armarios insondables, debajo de montañas de trapos, lo que se oculta es un mundo que estaba por inventariar y explicar, un mundo de seres y de restos donde faltaban por colocar todos los nombres, por definir todos los atributos, hasta la extenuación. Y como para ello no serían suficientes ni una ni muchas vidas, pues cada una de ellas añadiría, a su vez, restos a los restos, no tuvo José Donoso otro remedio que detener el tiempo, subvertir su duración, operar simultáneamente, en Santiago y en la Casa, con los husos horarios de todo el circuito del mundo... Lo que equivale a decir que el lector atento no tenía razón. De lo máximo a lo mínimo, todo el universo está presente en el segundo en que pronunciamos la palabra que lo dice. (SARAMAGO, 2018, p. 48-49)

Su interés por la arquitectura es general, total: abarca desde el pomo de la puerta a la ciudad concéntrica, al hipermercado universal que proyectó en *La caverna. Viaje a Portugal* es, en cierta medida, un tratado sobre arquitectura portuguesa, y también un memorial del paisaje, aunque Saramago diga que en su obra no se ha ocupado de él (SARAMAGO, 2018, p. 73)²¹, que merecería formar parte del precursor *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal* (que daría lugar en 1961 a los dos volúmenes pioneros de *Arquitectura Popular em Portugal*), y no, como algunos erróneamente creyeron, una ilustre guía de viaje. Añade el escritor, predispuesto a aclarar algunas dudas sobre su creciente inclinación hacia la arquitectura, sobre su interés y su sensibilidad por la arquitectura: “Me interesa más lo que se suelen llamar “instalaciones”, quizá por lo que tienen de... arquitectura. Media docena de piedras colocadas en el suelo, cuatro tablas armadas en el aire, pueden impresionarme mucho más que un cuadro de Mondrian” (SARAMAGO, 2018, p. 74).

De pintura y caligrafía

En *Manual de pintura y caligrafía* José Saramago cita a Francisco de Holanda. En *El cuaderno* no habla de él, pero, apropiándose de su teoría, pone en práctica sus enseñanzas. Lo hace cuando dice: “Nacemos y de inmediato empezamos a aprender las palabras, después las recreamos al usarlas, dibujamos su imagen en papeles, y, antes o después, entendemos que son, en sí mismas, música” (SARAMAGO, 2018, p.43). El arquitecto portugués formado en Évora, Francisco de Holanda (Lisboa, 1517-1584), en sus *Diálogos de Roma*, hizo conversar, entre otros, a Miguel Ángel Buonarroti (a quien conoció y al que trató) con Lactancio Tollomei. En la fingida conversación que escenifica en el segundo de sus diálogos, y que refiere José Saramago en su ensayo sobre la unidad del dibujo y la caligrafía, Lactancio le recuerda a Buonarroti que en tiempos de Demóstenes una sola palabra servía para designar a la pintura y a la escritura: que la palabra “antigrafía” aunaba la literatura y el dibujo, la escultura y cualquier forma en la que se ejerciera la pintura, de modo que no había diferencia alguna entre hablar de la escritura de Agatarco y del dibujo de Agatarco ni de discernir, en consecuencia, entre un apunte del natural de Álvaro Siza y un proyecto de Álvaro Siza.

Los *Diálogos de Roma* conforman la segunda parte de su tratado *Da Pintura Antiga*, concluido en 1548. En la tercera parte del mismo, constituida por *Do tirar polo natural* (1549, traducida al castellano en 1565), el también filósofo humanista, cartógrafo, miniaturista, diseñador de vestuario regio y escenógrafo, escultor y precursor crítico de arte, afirma que aprendió a dibujar y a escribir indistintamente, al mismo tiempo, y por sí solo, en la corte evorense del infante Don Fernando, enorgulleciéndose de no haber tenido maestros y de no haber necesitado escuelas en las que aprender lo que es la escritura o la arquitectura al margen de la pintura, de la iconografía, de la poética o de la geometría. Es fácil reconocer en la reivindicación que hace Francisco de Holanda de su soberanía formativa, en ese aprender por sí mismo, la voz del propio José Saramago. También en la asunción programática de la “antigrafía” y de otras de sus ideas, aún vigentes.

El alegato de Francisco de Holanda a favor de la recuperación de los verbos originales y de su significado prístino, ya entonces, y muy a su pesar, en riesgo de extinción, en los que dibujar y escribir no se habían fragmentado y distanciado, también se apoya en la *Retórica* de Quintilano, quien defendía que para ser buen dibujador había que ser buen escritor, al igual que era una exigencia en el sentido contrario. Francisco de Holanda, del mismo modo que antes había hecho Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías*, se lamenta de la continua pérdida de palabras, de la inútil merma de significados; este denuncia que ya no sepamos cada uno de los nombres que antes se utilizaban para denominar a cada uno de los posibles tipos de puerta y,

aquel, que la “antigrafía” se hubiera escindo y trifurcado: de su inútil fragmentación en varias disciplinas dispares y enemistadas

Francisco de Holanda, excepcional dibujante de fortalezas y de puentes, como evidencia en *Antigualhas*, “antigrafiado” entre 1538 y 1564, e ilustrador de la creación del mundo en *De Aetatibus Mundi Imagines* (*Imágenes de las edades del mundo*), compuesto, dibujado y escrito entre 1545 y 1573, y autor en un mismo año, 1571, de *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa; De quanto serve a ciência do desenho e entendimento da arte da pintura, na república christã assim na paz como na guerra* y *Da ciência do desenho*, demuestra con sus obras cómo poner en práctica sus ideas: que el arquitecto dibuja mientras escribe y que escribe mientras dibuja, y que ejerce la arquitectura mientras dibuja escribiendo o mientras escribe dibujando. Que quien no ha aprendido a leer no sabe escribir, y que quien no sabe escribir, no puede saber proyectar: idear, imaginar ni una novela ni un edificio, ni una puerta ni un poema.

El ejemplar *De Aetatibus Mundi Imagines*, conservado en Biblioteca Nacional de España (es probable que el propio Francisco de Holanda se lo regalase a Felipe II en 1582 en su viaje a Lisboa, al ser este proclamado rey de Portugal) contiene ochenta y nueve páginas que miden cuatrocientos quince milímetros de alto y doscientos ochenta y cinco de ancho; encuadernadas con una portada en pergamino, con toques de oro y gouache, son de papel amarillento verjurado, y en ellas las palabras y los dibujos han sido trazados con pincel, pluma, lápiz negro, tinta parda y marrón, y con aguadas de colores y de oro. El libro consta de ciento sesenta y cuatro dibujos. La página número veintinueve contiene el dibujo XX.

En ese dibujo caligráfico puede verse a Adán arrancando la rama de un árbol, no está claro si con la intención de transformarlo en una casa o con la de usar la madera para construir una cabaña en las inmediaciones. La conversión del indígena inculto, del pecador salvaje en arquitecto, se produce en presencia de Eva, que sentada sobre sus pantorrillas, encima de una roca, desnuda, amamanta a un niño que, enfurecido, asfixia con su mano izquierda a una tórtola simbólica. Se trata de Abel, el hijo menor: su hermano, destinado a fundar la primera ciudad, a levantar Enoc en el centro del mito, medio oculto tras ella, levanta su brazo derecho. En esa mano empuña, como si se tratara de un arma, un palo pequeño. Caín posa la otra mano en el hombro de su nutritiva madre, no se sabe si para hacerle saber que él también tiene hambre o para decirle que va a ayudar a su padre en las obras de construcción del refugio que necesitan con prontitud. De este Caín dibujado germinará la escritura del *caín* publicado en 2009 con los nombres en minúscula para completar algunos vacíos bíblicos y para evidenciar las arquitecturas condenadas que habían caído en el olvido.

Mirarse era la casa de ambos

El, por el momento, último cuaderno confirma que a José Saramago toda la arquitectura le interesó. Él fue uno de los escasos escritores contemporáneos que, además de haberle dedicado permanentemente una mirada atenta y sensible a su heterogénea fenomenología, mirada que con frecuencia es más analítica que descriptiva, se ha ocupado de inventarla, de proyectar en su escritura aquella que en cada momento le era conveniente. Sabía Saramago que la arquitectura no es solo la casa y el monumento, el paisaje transformado y la ciudad. Sabía que sus competencias son más amplias, que afectan a la justicia y al bienestar, a la salud y al amor, a la política y al territorio, a la muerte y a la vida, y que en su vasto repertorio están incluidas esas otras cosas menudas que la ocupan y la hacen amable, como son los muebles y las telas en sus infinitas variedades. Porque el escritor incorporó estos materiales ordinarios en su proyecto, Blimunda y Baltasar fueron capaces de construir su casa en el ángulo de un rincón con un baúl en el que guardaban su equipaje, con una estera tendida en el suelo para inaugurar un dormitorio, y con una cortina para que fuera privado ese mínimo recinto que se les antojaba suficiente para la felicidad²². Él aprovechó a estos sabios constructores de hogares para formular una de las más bellas definiciones de casa que jamás han sido promulgadas: “mirarse era la casa de ambos”. “Sólo se miraron, mirarse era la casa de ambos”, escribió Saramago en *Memorial del convento* (SARAMAGO, 1986, p. 70). Porque mirarse a los ojos como ellos fueron capaces de hacerlo, asomándose él dentro de ella al mismo tiempo que ella se adentraba en él, es la manera de levantar los más firmes muros de una casa compartida que aspire a ser definitiva.

Pocos son los escritores que pueden prescindir del escenario de la casa sin merma de su obra, evitar el espacio arquitectónico como lugar de los hechos sin que el relato sufra la pérdida. Solo algún Dios fue capaz de crear de la nada. Todos los demás genios melancólicos, escritores, demonios y arquitectos, han de crear a partir de las preexistencias, empezando por ellas y luego alterándolas para que surjan novedosas. Quizá la única característica común del amplio repertorio de las arquitecturas saramaguianas es que estas son verosímiles, que son adecuadas para que sucedan las historias que, por voluntad del escritor, van a acontecer en su seno. Si se trata de casas, serán casas en las que se pueda vivir, no lugares ficticios. Si se trata de templos, edificios desmesurados en los que la sangre del sacrificio tenga fácil acomodo: una sucesión de cajas paralelas que ocultan en su interior un último recinto que en *El Evangelio san José* sospecha que está vacío.

En la obra de Saramago no tienen cabida las arquitecturas alucinadas y extravagantes que otros autores nos ofrecen como decorado, casi como espectáculo. Y es que en él la arquitectura raramente será propuesta solo como escenario, como telón de fondo, como estrategia para aparentar una cierta realidad. En su obra la

arquitectura es tratada en cuanto a escena, como suceso; es una protagonista más que interviene en la historia que se cuenta y que, a menudo, la determina.

Saramago no se contentó con las arquitecturas heredadas: a él le gustaba imaginar las que iban a ser habitadas por sus personajes. Claro que hay memoria, que hay una casa infantil que de una u otra manera siempre se vislumbra, unos muebles de circunstancia, un piso solitario, un retazo de ciudad o un paisaje que no es posible olvidar y que se cuela en la escritura como si en ella misma, y no en los recuerdos, hundiera sus raíces más profundas. Porque aunque sea posible que los Maltiempos vivan en la misma casa recreada en que vivieron los abuelos de Azinhaga, con su misma escasez arquitectónica, con idéntica pobreza, Saramago no se limitará a copiarla y aprovechará la ocasión para formular de nuevo los principios funcionales del Movimiento Moderno, que es lo que hacen Manuel Espada y Gracinda cuando en *Alzado del suelo* conviertan su única dependencia en cocina si en ella se cocina, en dormitorio si ahora se duerme, en cuarto de estar si algo estamos esperando frente a la chimenea encendida²³.

A Saramago también le preocupará la materia, la sustancia que la arquitectura emplea para manifestarse; la tierra, la madera, la mancha de la línea y la palabra. Sólo él pudo decir que “las casas en que vivimos, hechas de lo que de la tierra salió, son construcciones humanas, en el sentido riguroso de humano, hechas con hombres. Por eso escribí que la calavera de mi padre era como una piedra de construcción” (SARAMAGO, 1989, p. 168).

Y decir esto es como decir que todo hueso es útil en la fábrica, y que detrás de cada piedra antes hubo un poco de carne extrayéndola, transportándola y levantándola. Decir que la calavera de su padre era una piedra de construcción es decir que su propia calavera, como aquella exhumada por el Gólgota o la sepultada en el cementerio efímero de Carnide, que el cráneo de Eva y el de Ilda Reis son, pueden ser un material de construcción. José Saramago ha demostrado que no siempre son imprescindibles las sustancias tangibles para construir los edificios: que la palabra, como el hueso y como la línea, es un efficacísimo material de construcción para la mejor arquitectura.

Notas

¹ En 1944 José de Sousa se casó con la pintora Ilda Reis; tres años después nació su única hija. En 1970 Ilda y José se divorcian. En 1955 conoce a la poetisa Isabel da Nóbrega; en 1986 a la periodista Pilar del Rí, con la que se casará “oficialmente” en la granadina Castril, en 2007.

² “La muerte, permítame que la contradiga, no es ni ilógica, ni absurda, ni incomprensible. Lo que realmente es incomprensible, ilógico y absurdo es la vida. Morimos porque existimos, pero no sabemos para qué existimos” le dice a Cristina Peres en respuesta a su carta, en la

que previamente le agradece los comentarios que ha hecho acerca del *Ensayo sobre la ceguera* (SARAMAGO, 2018, p. 176-177).

³ Visitado por primera vez y fugazmente el 1 de mayo de 1991, tras impartir unas conferencias en Santa Cruz de Tenerife y en Las Palmas de Gran Canaria. El 22 de diciembre volverá a pasar las Navidades en casa de una hermana de María del Pilar del Río Sánchez (SARAMAGO, 2018, p. 126) residente allí (GÓMEZ, 2010. p. 158-162). En febrero de 1993, cumplidos setenta años, se instalará en la localidad llamada Las Tías, para la que él recuperará el topónimo de Las Tías de Fajardo, ocupando una casa de nueva planta expresamente construida para ellos, a la que llamará “A Casa”.

⁴ “Este surgió de una ilusión óptica en Sevilla. Atravesando una calle en dirección a un quiosco de periódicos y revistas, en aquel conjunto de títulos y manchetras me pareció leer: *El Evangelio según Jesucristo*”, (SARAMAGO, 2018, p. 135). *El Evangelio* fue escrito antes de residir en Lanzarote: no obstante, los paisajes de la novela, la geografía que hace de escenario, es afín al de la isla.

⁵ “digo que hasta el *Evangelio* estuve describiendo una estatua, la superficie de la piedra (la estatua es solo la superficie de la piedra...), y con el *Ensayo* he pasado al lado de dentro” (SARAMAGO, 2018, p. 139).

⁶ SARAMAGO, 2018, p. 125-136 y p. 163-168.

⁷ Prólogo en SARAMAGO, 2018, p. 143-149 y carta del 2.9.98 de Pablo Luis Ávila en SARAMAGO, 2018, p.178-180

⁸ SARAMAGO, 2018, p. 158-163.

⁹ SARAMAGO, 2018, p. 138, p. 61, p. 97, p. 116 etc.

¹⁰ “Este lado de la ciudad no tiene belleza... [los edificios nuevos] parecen copiados de sueños psiquiátricos” (SARAMAGO, 1995, p. 270). También en *Cuadernos de Lanzarote* se filtran los comentarios negativos sobre la arquitectura contemporánea que le resulta desagradable.

¹¹ Ver http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=23327

¹² SARAMAGO, 2018, p.135, 168, 170 etc.

¹³ “en opinión de Eduardo Lourenço, *Todos los nombres* es mi mejor libro. Estando yo también de acuerdo...” (SARAMAGO, 2018, p.139).

¹⁴ SARAMAGO, 2018, p.172-176, 30 de agosto de 1998.

¹⁵ Violante se llama la hija; Ana y Tiago sus dos nietos.

¹⁶ PARRA, 2007.

¹⁷ En la presentación en el Consulado de Portugal en Sevilla de *El cuaderno del año del Nobel*, el 12.12.2018, Pilar del Río postuló que *El Evangelio* culminaba en *Caín*, cuya redacción, informó, fue acelerada por el escritor acosado por la enfermedad.

¹⁸ Parcialmente publicada en castellano con el título *Pensamiento arquitectónico en la obra de José Saramago. Acerca de la arquitectura de la casa* (PARRA BAÑÓN, 2003) y en portugués (PARRA BAÑÓN, 2004).

¹⁹ PARRA BAÑÓN, 2000.

²⁰ El 28 de enero de 1998 es el día casual en el que transcribe al cuaderno la conferencia que antes había dictado en la Universidad de Santiago de Chile (SARAMAGO, 2018, p. 42-50).

²¹ Recuérdese que *Alzado del suelo* comienza afirmando que... También en *Alzado del suelo* hay huellas evidentes de la *Arquitectura Popular em Portugal*: de un interés común en documentar la habitación, las formas domesticas que otros desatendían. Apunta en *El cuaderno*, a propósito del rodaje del documental para RTVE *Esta es mi tierra*: “Durante muchos años, de un modo que casi diría orgánico, el concepto de belleza paisajística estuvo asociado en mi espíritu a la imagen de mantos movedizos de agua... a través de una cadena infinita de impresiones sensoriales, se consustanciaba, a fin de cuentas, en un banal paisaje campestre donde, como en cualquier otro lugar donde haya nacido y crecido un ser humano, sencillamente se estaba formando un espíritu” (SARAMAGO, 2018, p. 86-87).

²² “En un rincón del cuarto de los aperos desenrollaron el jergón y la estera, a los pies pusieron el escaño, frontera el arca, como si fueran los límites de un nuevo territorio, raya trazada en el suelo y en paños levantada, suspensos éstos de un alambre, para que esto sea de hecho una casa y en ella podamos encontrarnos solos cuando estemos solos”. (SARAMAGO, 1986, p. 70).

²³ “Dormiremos abajo, en la cocina, que no lo será cuando, por estar acostados, sea dormitorio, que tampoco será tal cuando estemos levantados, qué nombre tendrá entonces, cocina si estamos cocinando, cuarto de costura si Gracinda está remendando la ropa, y yo mirando hacia las colinas de enfrente, con las manos caídas entre las rodillas, sala de espera, cuando sepamos qué esperamos, parece esto un jugar con las palabras y si no se entiende es porque son formas de ansiedad que se atropellan, cada una queriendo hablar primero”. (SARAMAGO, 1988, p. 184).

Referencias

- ARETINO, Pietro. *Sonetos sobre los «XVI Modos»* (h.1524). Edición y traducción de Pablo Luis Ávila; introducción de Giancarlo Depretis; preliminar de José Saramago ("La imagen y la palabra"). Mallorca: Universitat de les Illes Balears y José J. de Olañeta, 1999.
- ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITECTOS PORTUGUESES. *Arquitectura Popular em Portugal*. Lisboa, 1980.
- DONOSO, José. *El obscuro pájaro de la noche*. Madrid: Alfaguara, 1999.
- FRANCISCO DE HOLANDA. De Aetatibus Mundi Imagines, 1545-1573. Disponible en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000137315&page=1>
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Madrid: Academia de la Lengua Española-Alfaguara, 2007.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando. *José Saramago. La consistencia de los sueños*. Lanzarote: Fundación César Manrique, 2010.
- PARRA BAÑÓN, José Joaquín. "Brunelleschi y José Saramago comparten el té". In: *Rev. Fidas*. Sevilla: COAS, n. 14, 2000, p. 3-4.
- PARRA BAÑÓN, José Joaquín. *Pensamiento arquitectónico en la obra de José Saramago. Acerca de la arquitectura de la casa*. Sevilla: Aconcagua, 2003.
- PARRA BAÑÓN, José Joaquín. *Pensamento arquitectónico na obra de José Saramago*. Trad. M. Correia. Lisboa: Caminho, 2004.
- PARRA BAÑÓN, José Joaquín. *Bárbara arquitectura bárbara, virgen y mártir*. Cádiz: Colegio oficial de arquitectos de Cádiz, 2007.
- PESSOA, Fernando. *Libro del desasosiego*. Trad. A. Sáez Delgado. Valencia: Pre-Textos, 2014.
- SARAMAGO, José. *Memorial del convento*. Trad. B. Losada. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- SARAMAGO, José. *La balsa de piedra*. Trad. B. Losada. Barcelona. Seix Barral, 1987.
- SARAMAGO, José. *Alzado del suelo*. Trad. B. Losada. Barcelona. Seix Barral, 1988.
- SARAMAGO, José. *Manual de pintura y caligrafía*. Trad. B. Losada. Barcelona. Seix Barral, 1989.
- SARAMAGO, José. *Historia del cerco de Lisboa*. Trad. B. Losada. Barcelona. Seix Barral, 1990.
- SARAMAGO, José. *El Evangelio según Jesucristo*. Trad. B. Losada. Barcelona: Seix Barral, 1992.
- SARAMAGO, José. *Casi un objeto*. Trad. E. Naval. Madrid: Alfaguara, 1994.
- SARAMAGO, José. *Viaje a Portugal*. Trad. B. Losada. Madrid: Alfaguara, 1995.
- SARAMAGO, José. *Cuadernos de Lanzarote (1993-1995)*. Trad. E. Naval. Madrid: Alfaguara, 1997.
- SARAMAGO, José. *Todos los nombres*. Trad. P. del Río. Madrid: Alfaguara, 1998.
- SARAMAGO, José. *La caverna*. Trad. P. del Río. Madrid: Alfaguara, 2000.
- SARAMAGO, José. *Caín*. Trad. P. del Río. Madrid: Alfaguara, 2009.
- E SARAMAGO, José. *El cuaderno del año del Nobel*. Trad. A. Sáez Delgado. Madrid: Alfaguara, 2018.

IN NOMINE HOMO: O HOMEM COMO MEDIDA DE TODAS AS COISAS N' O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO, DE JOSÉ SARAMAGO, UMA ALEGORIA DA RELIGIOSIDADE MODERNA

FRANCISCA CAROLINA LIMA DA SILVA

Considerações iniciais

José Saramago é um autor que conhecidamente utiliza a literatura para refletir sobre a realidade, por meio de um processo de ficcionalização de dados reais e verossímeis, mesclados com uma inventividade ímpar. Ele parte da concretude para a imanência, num movimento que pretende repensar o presente através, principalmente, do passado.

O autor produziu obras marcadas pelo rompimento com o modelo e a temática clássica dos romances, que trazem em seu centro a narração e o debate de fatos importantes da história e dos mitos, que funcionam como base ao ideário ocidental. Porém, tais leituras se afastam de um teor histórico ou sagrado, no sentido em que Saramago não pretende validar a interpretação arquiconhecida destes fatos, aspira, ao contrário, questioná-las, oportunizando, assim, uma interpretação subversiva e desconstrutora deles, pois, adota em sua composição narrativa a perspectiva da história dos esquecidos, dos silenciados pelo discurso oficial. Esse método compósito se adéqua aos conceitos e pressupostos da Alegoria Moderna,

teorizada por Walter Benjamin em *A origem do drama barroco* (1984), uma vez que, conforme Souza defende,

O que a alegoria tem de específico, aquilo que justifica sua permanência, ainda hoje, no âmbito de discussões teóricas sobre a arte e a cultura: fazer emergir o outro da história, ou seja, suscitar uma nova versão das coisas, aquilo que elas foram ou o que poderão vir a ser. Nesse sentido, o recurso alegórico torna-se um instrumento de revelação de uma verdade oculta, pois, a princípio, não representa as coisas como elas são de fato. (SOUZA, 2011, p. 39)

Saramago, portanto, se acomoda perfeitamente a esse pressuposto, já que a maioria de suas obras propõe uma reinterpretação dos fatos, sob a perspectiva daqueles que permaneceram à margem do discurso oficial. O autor narra não o que a história oficial reconhece como verdade, mas o que pode, ou que poderia ter sido.

No que diz respeito à desconstrução dos mitos feita pelo autor, daqueles que compõem o ideário cultural português, e também dos que competem ao compêndio da tradição judaico-cristã, devemos considerar que

para Saramago, bem como para os escritores que adotam uma perspectiva "pós-moderna", o mito não passa de linguagem convencionalmente aceita por uma tradição para explicar algumas "verdades" que fundamentam determinada cultura, então, o papel do escritor, ao retomá-los seria refletir a respeito dos jogos de poder que alimentam a tradição dos mitos (SYLVESTRE, 2011, p. 35).

Partindo dessa premissa, faz-se importante destacar que o mito se vale da crença, logo, não pode ser comprovado cientificamente, ou mesmo empiricamente. Ele vem materializar o inconsciente, explicar e justificar os aspectos imanentes da existência humana, tendo em vista a impossibilidade de o homem conviver com a dúvida e com sua inadequação a alguns aspectos do mundo, principalmente no nível imanente, criando assim entidades maiores e mais poderosas para justificar essas questões incompatíveis com a realidade concreta e comprovável. Esse aspecto do mito contribuiu para a elaboração e justificação do surgimento e desenvolvimento das religiões.

Mesmo pretendendo questionar os mitos sobre os quais a tradição judaico-cristã foi erguida, Saramago não foge de seu campo de atuação literária, mantendo-se fiel ao aspecto ficcional que o fazer literário lhe permite. A literatura, mesmo sem

fugir da referência do real, cria um universo seu, imune a leis e códigos pautados na realidade e na lógica, continuando mesmo assim, a funcionar como crítica ou negação do real. É o caso dos romances do autor, que não pretendem instituir outras verdades em substituição àquelas que questiona.

É, portanto, no limite do simbólico que a literatura de Saramago atua, principalmente àquela que dialoga com os textos bíblicos e históricos, na busca do desvendamento das verdades silenciadas e ocultas por trás do discurso oficial da história e dos mitos. A leitura que o autor faz desses dados, por mais inquietante e questionadora que seja, é fruto de sua visão e interpretação da vida, do homem e do mundo, permeadas por seu posicionamento pessoal e social, criando assim um mundo seu, que parece ser real, mas que não é.

Seguindo essa linha de pensamento, nosso trabalho pretende, então, relacionar a obra *O evangelho segundo Jesus Cristo* (2005) ao conceito moderno de alegoria, destacando a apropriação intertextual arranjada por Saramago, que envolve os evangelhos que compõem o Novo Testamento do Judaísmo-Cristão, assim como os textos apócrifos/heréticos, e gnósticos, que ficaram a margem do cânon bíblico, além de acrescentar à sua narrativa também importantes descobertas no âmbito histórico da composição do Novo Testamento, para então compor o seu evangelho, ou melhor, o de Jesus Cristo. A obra de Saramago, ao fazer uso dos textos base de tais religiões como fonte intertextual, acaba por relativizar seus discursos, cristalizados pelo tempo e pelo dogmatismo aurático relacionado a eles.

Após destacar esse diálogo entre os evangelhos ortodoxos e heterodoxos, pretendemos agregar esse resultado, materializado n'*O evangelho segundo Jesus Cristo*, como uma forma de reprodução alegórica da religiosidade moderna, teorizada pelos pensadores do Movimento da Morte de Deus.

A alegoria aplicada à composição d'*O evangelho segundo Jesus Cristo*

Segundo Sergio Paulo Rouanet, no prefácio de *Origem do drama barroco Alemão*, de Walter Benjamin, a alegoria, de modo geral, é assim compreendida:

Etimologicamente, alegoria deriva de *allos*, outro, e *agoreuein*, falar na ágora, usar uma linguagem pública. Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra. (ROUANET apud SOUZA, 2011, p. 18).

A alegoria, então, na forma como Walter Benjamin a compreende e teoriza, propõe uma interpretação da arte além das aparências e das ideologias, partindo do pressuposto principal de sua teoria, a de que “cada pessoa, cada coisa, cada relação

pode significar qualquer outra” (BENJAMIN, 1984, p. 197). Assim, Benjamin desenvolve um método interpretativo inaugural ao propor a compreensão da obra de arte a partir daquilo considerado como secundário, irrelevante e, portanto, desnecessário para a leitura geral da obra. Principiando então a análise a partir do particular como determinante na compreensão do todo da obra. Essa perspectiva interpretativa adotada pela alegoria possibilita emergir o aspecto inversivo, subversivo e transformador da obra, e é esse caráter desmistificador que pretendemos aplicar à nossa leitura analítica da obra de Saramago em questão.

Sendo assim, se faz importante destacar que esse uso da alegoria feita por Benjamin difere da forma utilizada pela leitura da interpretação bíblica, que por sua vez tratava a alegoria como forma de elucidar os textos considerados sagrados, construindo assim uma ponte abstrata entre o homem e Deus, entre o terreno e o espiritual. Esse método utilizado pela Igreja é denominado *Alegoria dos Teólogos*, que segundo João Adolfo Hansen é “operada como *hermenêutica* [...], é uma técnica da interpretação que decifra significações tidas como verdades sagradas em coisas, homens, ações e eventos das *Escrituras*” (HANSEN, 2006, p. 91). Logo, enquanto técnica de interpretação,

é repetição incansável de um Significado que precede e preforma a história humana com sua Providência. Como “história natural da significação”, para utilizar uma expressão de Walter Benjamin, a interpretação é redundante: ler é reler o mesmo dado em suas variações minuciosas, pois Deus é Causa e Coisa e a natureza e a história são seus efeitos e signos. Por isso, a hermenêutica lê os signos do texto bíblico segundo uma referência *vertical*, anafórica, cujo sentido é a Significação de todas as significações: Deus, a Graça, a Salvação (HANSEN, 2006, p. 93-94).

As leituras dos textos bíblicos eram, portanto, pré-determinadas, pois dialogavam obrigatoriamente com a tendência sacralizadora que a Teologia pretendia impetrar a eles, tidas como simbólicas e figurais, construindo assim leituras cristalizadas pelo tempo e pelo dogmatismo de uma tradição judaico-cristã.

A alegoria medieval é, portanto, didática, centrada na figura, e pretende tornar hegemônica a mensagem cristã, pois “não é convenção da expressão, mas expressão da convenção” (BENJAMIN, 2004, p. 197). Seu uso, no que diz respeito à interpretação dos textos bíblicos, funcionou inicialmente como método para leitura das Sagradas Escrituras, visando à ideia de que o mundo físico e as produções humanas são apenas reflexos do ideal espiritual. Nas palavras de Walter Benjamin, trata-se do “simbólico como expressão dos mistérios da religião” (BENJAMIN, 2004,

p. 182). No âmbito da alegoria, portanto, o símbolo relaciona-se à religião, à teologia, enquanto que a alegoria, na perspectiva redimensionada de Benjamin, destina-se a desvendar o que o símbolo esconde.

A releitura dos mitos bíblicos realizada por Saramago afasta-se dessa aplicabilidade da alegoria, ao assumir seu conceito benjaminiano, renegando assim o teor aurático¹ da leitura doutrinadora aplicada pela Igreja aos textos que compõem a literatura judaico-cristã.

Para Benjamin, a alegoria é a manifestação do que fora reprimido, é, antes de qualquer coisa, um “meio de recuperar outros ecos e versões de fatos petrificados pela história” (BENJAMIN apud PEREIRA, 2013, p. 151), tendo como principal função “valorar a arte, inserindo-a no curso do tempo histórico, revelando como os seus procedimentos desnudam as ruínas e escombros culturais que a atitude simbólica tende a ocultar, imaginando-as atemporais, como se portassem valores eternos, imutáveis e universais” (PEREIRA, 2013, p. 152).

Nesse curso de pensamento, José Saramago, enquanto ateu convicto, marxista, e politicamente engajado, transporta à sua obra os questionamentos que permeiam sua posição pessoal, refletindo acerca da formação e da manipulação do pensamento e dos valores modernos. Esse manejo do conhecimento dialoga não só com a política e a história, mas também com a formação religiosa ocidental, baseada, principalmente, nos preceitos do Judaísmo-Cristão, que por sua vez, determinou a criação do ideário ocidental. Tal posicionamento é resguardado pelo redimensionamento dado à alegoria por Benjamin, já que

a alegoria ressurge, para Benjamin, como uma maneira que o artista encontrou de mostrar o que está claro, o explícito, bem como tornar compreensível o implícito, refletindo, através da arte, a realidade histórica em que ela está inserida. Assim, utilizando-se da alegoria no processo de elaboração do discurso, o autor pode expressar suas opiniões ou críticas, ao mesmo tempo em que dá ao leitor o poder de formar seus próprios conceitos a partir do que leu. (SOUZA, 2011, p. 38)

Essa “autorização” concedida ao alegorista é administrada de forma magistral por Saramago, que deflagra em seus textos um posicionamento distópico, ou seja, antiutópico, uma vez que seus escritos, mesmo não assumindo essa função específica, são de caráter interventivo e transgressor, já que refletem acerca da realidade na intenção de questionar seus sedimentadores culturais.

Voltando-se para o trato da obra que objetivamos analisar, é importante considerar a composição d'*O evangelho segundo Jesus Cristo* como uma obra eminentemente intertextual e dialógica, mas antes de ponderarmos acerca desses

dados faz-se importante comentar o processo compósito do Novo Testamento, principal fonte com a qual o evangelho saramaguiano dialoga.

O Novo Testamento é composto por evangelhos escritos em época, lugares e por autores diferentes, formando o que se denomina o “cânion bíblico”. Na época de definição dos textos que comporiam o livro sagrado, muitos outros escritos foram candidatos a fazer parte do cânone neotestamentário, porém, a cúpula eclesiástica promoveu uma “seleção” da literatura que narraria, oficialmente, a passagem do Messias pelo mundo. Essa escolha, na época, foi diretamente condicionada, pois foram selecionados apenas os textos que dialogavam e validavam a linha das narrativas contidas no Antigo Testamento. Portanto, nada que fosse contra essa vertente, e que oportunizasse a possibilidade de questionamento ou relativização da sacralidade dos textos bíblicos era considerado, como esclarece Jonas Lopes para a *Revista Superinteressante* em matéria sobre os evangelhos apócrifos:

O cânon foi estabelecido para unificar a fé cristã, delimitar o que era dito a respeito de Deus e seu Filho e para reforçar seus dogmas. Aqueles textos que, segundo a Igreja, não têm autoria de um apóstolo (caso dos evangelhos) ou têm conteúdo divergente do texto bíblico, não podem ser considerados sagrados (2011, s. p.).

A Igreja Católica exercia, então, a função de mediadora entre o céu e a terra. No que se refere aos textos excluídos na seleção, eles formaram o que se conhece hoje como evangelhos e textos apócrifos e heréticos.

Após concluída a composição da segunda parte da Bíblia, os teólogos passaram a adotar então um tipo de tratamento interpretativo particular a esses textos, pautado em sua sacralidade, é o que a crítica literária batizou de “alegoria dos teólogos”. Essa interpretação deveria legitimar a sacralidade dos escritos escolhidos, o que acabou por ocasionar a cristalização dessa literatura na forma de símbolo, que era, por sua vez, expressão dos mistérios religiosos, ou seja, o sentido espiritual das escrituras precedia seu sentido histórico.

Porém, tempos depois, Walter Benjamin desconstrói esse método interpretativo, ao instaurar o conceito moderno de alegoria, ajustada no sentido literal e histórico da arte, oportunizando assim a leitura subversiva que Saramago faz do texto bíblico no conjunto de sua obra, e em especial na analisada aqui.

Saramago, ao compor *O evangelho segundo Jesus Cristo*, realiza, como já mencionamos, um jogo entre o ortodoxo e o heterodoxo, dentro dos limites (ou da falta deles) que a literatura proporciona, pois o autor constrói na obra em questão um enredamento intertextual e dialógico, composto pelos Evangelhos ortodoxos, pelos textos apócrifos e heréticos, por descrições de caráter histórico, além de

adicionar pitadas de sarcasmo e ironia ao refletir sobre determinados fatos, recorrendo à lógica defendida por seu narrador.

Esse arranjo resulta na narração da vida de Jesus Cristo numa perspectiva humanizada e histórica, longe do caráter tendencioso e ideológico feita pela interpretação religiosa. Assim, Saramago constrói uma nova versão dos episódios bíblicos, ao acrescentar os fragmentos, as ruínas- usando um termo da teoria alegórica -, que foram desconsideradas pela interpretação teológica, realizando, portanto, nas palavras de Barone, “uma metaficção historiográfica da era cristã” (BARONE, 2005, p. 78).

Logo, o acréscimo dessas ruínas e fragmentos tornam a leitura do evangelho saramaguiano mais interessante e vazada de possibilidades, em função dele ser escrito sob a perspectiva do próprio Jesus. Isso não significa dizer que o evangelho é narrado por ele, mas sobre ele, a partir de uma nova visão de sua biografia, ou seja, a história não é composta a partir da leitura da vida de Jesus realizada pelos apóstolos vinculados ao cânon bíblico, mas “à luz da emancipação humana diante do divino” (BARONE, 2005, p. 78).

Nesse sentido, podemos inferir que Saramago opta por utilizar uma *allegoria in verbis*, pois interpreta os evangelhos em seu sentido literal, observe que o autor não realiza uma releitura inaugural, movida pelo ficcional e pelo fantástico, como comumente faz em suas obras, através do uso subversivo da metáfora. Ele propõe, ao contrário, uma interpretação do Novo Testamento a partir dos próprios evangelhos. O que há de inovador e subversivo nessa obra em especial é o acréscimo de apropriações advindas dos evangelhos apócrifos e da pesquisa histórica realizada pelo autor, além do que, ambas não estão vinculadas a nenhuma disposição ideológica. Garantindo, portanto, uma interpretação da figura e da vida de Jesus afastada da dogmatização que a religião lhe impôs, ou seja, do escatológico, como Murashima valida:

Apenas no limite do título que encabeça a narrativa, Saramago já afronta as concepções tomistas, pois opta pelo sentido literal, por uma *allegoria in verbis*, desnudada de qualquer referência espiritual e, mais ainda, renega a Verdade das Escrituras Sagradas, na menção de um quinto evangelho, diferente dos de Mateus, Marcos, Lucas ou João, que dá voz ao próprio Cristo. (MURASHIMA, 2013, p. 6).

Esse tipo de perspectiva adotada por José Saramago nos leva a refletir acerca da composição isotópica das releituras de alguns textos arranjadas por ele, através do método paródico, tendo em vista que essas narrativas questionam as fórmulas interpretativas eternizadas, e até então inquestionáveis, dos escritos que

funcionaram como base intertextual para a composição delas, por meio da inclusão de dados novos, como já mencionamos. Nesse sentido, é importante lembrar que a intertextualidade não apenas adiciona confusamente as influências, ela incorpora as informações advindas das fontes de diálogo de forma que ressignifica seu enunciado.

Podemos inferir, então, que as possibilidades emanadas das releituras feitas por José Saramago são, em sua maioria, libertadoras, instauradoras de novas verdades, pois “os discursos poéticos se caracterizam, em resumo, pela ambivalência intertextual interna que, graças à multiplicidade de vozes e leituras, substitui a verdade “universal”, única e peremptória pelo diálogo de “verdades” textuais (contextuais) e históricas” (BARROS, 2003, p. 7).

A interpretação teológica dos textos bíblicos pretendeu, então, instituir uma única leitura a tais escritos, considerada como verdade sagrada, ignorando, ou mesmo mascarando alguns aspectos notórios de tais escrituras, como o caráter sanguinário, cruel e injusto do Deus do Judaísmo-Cristão, destacado por Saramago em suas releituras paródicas. Muitos são os episódios nos quais o autor adota tal ponto de vista, para ficar no terreno dos textos analisados neste trabalho, podemos descrever como exemplo uma passagem descrita n’*O evangelho segundo Jesus Cristo*, em que Jesus dialoga com o Diabo, que é finalizado com a constatação daquele a respeito da possibilidade do caráter medonho de Deus: “Diz-me outra vez, como foram as palavras, Deus é medonho. Jesus viu o deserto, a ovelha morta, o sangue na areia, ouviu a coluna de fumo suspirando de satisfação, e disse, Talvez, talvez, porém uma coisa é ouvi-lo em sonho, outra será vivê-lo em vida” (SARAMAGO, 2005, p. 258).

Outro caso digno de ser mencionado n’*O evangelho segundo Jesus Cristo* a respeito do caráter de Deus é a crueldade e falta de compaixão presentes no ato da escolha da forma como Jesus iria morrer, crucificado, que se caracteriza como uma das formas mais dolorosas de morrer, sob a justificativa de Deus de caber a um mártir um fim que represente a dimensão da missão que carrega, nesse caso, ela deveria ser bastante dolorosa, já que representaria o sacrifício do filho de Deus em prol dos homens, como o próprio Deus descreve, após ser questionado pelo judeu da Galileia: “A um mártir convém-lhe uma morte dolorosa, e se possível infame, para que a atitude dos crentes se torne mais facilmente sensível, apaixonada, emotiva, Não estejas com rodeios, diz-me que morte será a minha, Dolorosa, infame, na cruz”. (SARAMAGO, 2005, p. 213).

Outro exemplo chocante da maldade divina explícita nessa obra é a passagem em que ele, Deus, descreve como será a morte dos seguidores e arautos do Cristianismo no futuro, passando pela narração das guerras feitas em seu nome. Esse episódio é em especial impressionante, em função da quantidade de sofrimento narrada nele, porém, é exatamente esse o resultado a que o autor pretende chegar: trazer à tona a crueldade sanguinária por trás de tais mortes em nome de Deus,

mascaradas pelo significado sagrado agregado a elas, como o próprio personagem deus esclarece: “edificar-se-á a assembleia de que te falei, mas os caboucos dela, para ficarem bem firmes, haverão de ser cavados na carne, e os seus alicerces compostos de um cimento de renúncias, lágrimas, dores, torturas, de todas as mortes imagináveis hoje e outras que só no futuro serão conhecidas” (SARAMAGO, 2005. p. 219). Inicia-se então a narração de inúmeras mortes, as quais deus esforça-se por resumir, demonstrando enfado e impaciência em virtude da extensão da lista de óbitos.

Muitas são as passagens da obra que ainda poderiam ser analisadas nesse sentido, entretanto, faz-se necessário destacar o fato de Saramago buscar nesses episódios a reflexão acerca da crueldade e da injustiça aplicadas aos acontecimentos relatados em tais eventos, mas que aos olhos da tradição judaico-cristã se configuram como corriqueiros e até irrelevantes, perante o significado atribuído a eles no âmbito do ideário sagrado ao qual pertencem.

Saramago, como nos referimos anteriormente, constrói seu evangelho a partir de um diálogo com os textos considerados sagrados pelo Cristianismo, mas considera também os escritos que não compõem cânon bíblico, mas que trazem informações importantes acerca da vida do nazareno. A respeito do processo de intertextualidade que o autor constrói n’*O evangelho segundo Jesus Cristo*, Salma Ferraz esclarece as apropriações realizadas no texto:

Com os Evangelhos Canônicos há momentos em que o autor faz citações literais dos mesmos [*sic*] (pregação de João Batista no deserto) e em outros mescla diversos textos bíblicos (crucificados de Séforis). O trabalho de intertextualidade com os textos bíblicos algumas vezes reforça o que o (des)evangelho nos conta (milagre ocorrido com o paralítico) e em outros auxilia a carnavalização de episódios como no relacionamento de Maria Madalena e Cristo (FERRAZ, 1998, p. 35).

Os textos que ficaram à margem do compêndio teológico são denominados como apócrifos ou heréticos, e gnósticos, e é a partir deles, principalmente, que Saramago irá construir seu evangelho, incorporando e problematizando informações advindas deles para arquitetar o caráter humano de sua personagem Jesus Cristo, como poderemos comprovar nas próximas páginas. São 27 os textos considerados canônicos pelo Cristianismo e, segundo Arias, “são os únicos reconhecidos pela Igreja Católica como autênticos. O que significa que existem muitos outros evangelhos (mais de cem) e escritos, atribuídos a outros tantos

personagens das primeiras comunidades cristãs, que a Igreja oficial não reconheceu como ‘inspirados’” (ARIAS, 2001, p. 34).

No evangelho saramaguiano há algumas abordagens que merecem nossa atenção, como o papel que o pai humano de Jesus, José, ocupa na narrativa, tendo em vista a personagem ser redimensionada pelo autor, ganhando um tratamento e função diferenciados do que conhecemos a partir dos textos considerados sagrados, uma vez que nestes, sua presença é mínima e de pouca importância, como destaca Salma Ferraz: “Ele praticamente só aparece no início das narrativas evangélicas: na anunciação, na fuga para o Egito, na apresentação do menino Jesus no templo. Depois disso, o José bíblico misteriosamente desaparece” (FERRAZ, 1998, p. 61). Arias também nos chama a atenção para esse fato: “Curiosamente, o pai de Jesus é o grande desconhecido dos evangelhos e em toda a tradição cristã” (ARIAS, 2001, p. 51). Porém, no evangelho escrito por Saramago, ele, José, compõe o vitral de personagens que ganha influência determinante na vida de Jesus.

O papel que José ocupa na narrativa saramaguiana é destacado a tal ponto que Jesus segue muito mais seus passos, enquanto pai, do que aqueles projetados por seu outro pai, Deus. O primeiro indício de Jesus seguir o destino do pai terreno é o fato de o nazareno herdar as sandálias de José após sua morte, que, segundo a tradição judaica, faz com que o filho herde o destino do pai, na forma de um contrato firmado por ambos. Além das sandálias, Jesus pega para si a túnica de José, assim como herda também seu sonho/pesadelo que incomodava o sono do carpinteiro desde a fatídica morte dos meninos de Belém.

Essas heranças comprovam o fato de Jesus estar trilhando o caminho do pai humano e não do divino, tendo, por fim, o mesmo destino que esse pai terreno: a crucificação, que concretiza a aproximação de ambos, como é possível perceber na parte conclusiva do evangelho de Saramago: “Quando o primeiro cravo, sob a bruta pancada do martelo, lhe perfurou o pulso pelo intervalo entre os dois ossos, o tempo fugiu para trás numa vertigem instantânea, e Jesus sentiu a dor como seu pai a sentiu, viu-se a si mesmo como o tinha visto a ele, crucificado em Séforis” (SARAMAGO, 2005, p. 374).

As informações acerca da relação pós-morte entre Jesus e José acrescentadas por Saramago têm origem em um texto apócrifo, como esclarece Salma Ferraz:

Após a morte de José, Cristo herda de seu pai uma túnica, umas sandálias e um sonho (o mesmo de José), ou seja: a culpa. Esta parece ser, segundo alguns críticos, uma das temáticas centrais do livro e, em nossas investigações, podemos afirmar que este motivo teria sido, provavelmente, retirado do Evangelho de Nicodemus (Apócrifo do tempo de Pôncio Pilatos), que traz o seguinte trecho: “Primeiro que tu

vieste ao mundo por fornicação; segundo que o teu nascimento em Belém trouxe como consequência uma matança de crianças." [Capítulo 2:3 - p. 230] (FERRAZ, 1998, p. 94).

O núcleo central da construção da personagem José, portanto, irá girar em torno da culpa que ele sente em relação à morte dos meninos de Belém. Para arranjar esse aspecto da vida do pai humano de Jesus, Saramago foi buscar informações no apócrifo *Evangelho segundo Mateus*, como destaca Salma Ferraz:

Saramago dialogará preferencialmente com O Evangelho Segundo Mateus na criação do problema da culpa eterna de José com relação à morte dos inocentes e Belém, visto que no Evangelho de Mateus, José, além de ser avisado pelo anjo da concepção de Maria, é também orientado para fugir porque Herodes decretara a matança dos inocentes (FERRAZ, 1998, p. 64-65).

As circunstâncias em que José toma conhecimento da ordem de Herodes n' *O Evangelho segundo Jesus Cristo* é outra, que diverge tanto da versão dos evangelhos apócrifos, como das fontes históricas; porém, a atitude de José é a mesma, salvar apenas seu filho e deixar que os soldados executem a ordem de Herodes, para assim ganhar tempo para a fuga.

A forma como a informação é colocada em ambos os textos é clara e objetiva, contudo, essa atitude egoísta de José é ignorada, ou mesmo suplantada na leitura teológica dos textos que narram sua vida, no intuito de manter intacta a honra e a bondade como elementos essenciais de sua personalidade. Mas, para Saramago, isso se torna mais uma oportunidade de questionar os textos considerados sagrados, que descaracteriza a ação de José como covarde, vendo-a como heroica.

Essa atitude de José irá culminar em um remorso e culpa extremos da personagem no evangelho de Saramago, fazendo com que ele, posteriormente, assim como Deus, de uma forma indireta, tente devolver ao mundo os inocentes tirados na ocasião do nascimento de Jesus, para que este pudesse viver e cumprir seu papel de redentor para Deus e de filho para José, conforme podemos perceber explicitado nas seguintes palavras do narrador saramaguiano:

Vista a questão deste ângulo, digamos, teogenético, pode-se concluir, [...] que o mesmo Deus era quem com tanta assiduidade incitava e estimulava José a frequentar Maria, por essa maneira o tornando em seu instrumento para apagar, por

compensação numérica, os remorsos que andava sentindo desde que permitira, ou quisera, sem se dar ao trabalho de pensar nas consequências, a morte dos inocentes meninos de Belém. Mas o mais curioso, e que mostra quanto os desígnios do Senhor, além de obviamente inescrutáveis, são também desconcertantes, é que José, ainda que de um modo difuso, que mal lhe passava ao nível da consciência, supunha agir por conta própria e, acredite quem puder, com a mesma tenção de Deus, isto é, restituir ao mundo, por um afincado esforço de procriação, se não, em sentido literal, as crianças mortas, tal qual tinham sido, ao menos a contagem certa, de maneira a não se encontrar diferença no próximo recenseamento. O remorso de Deus e o remorso de José eram um só remorso (SARAMAGO, 2005, p. 107).

Temos, portanto, uma culpa partilhada entre Deus e José, mas da qual apenas o homem consegue se redimir, ao se resignar ao sacrifício na cruz como forma de saldar o pecado que cometeu. Assim, Deus está novamente livre de qualquer castigo, mantendo-se na posição de ditador, uma vez que permitiu, indiretamente, o sacrifício de José, já que é aquele que tudo sabe e tudo vê.

Outros exemplos de relativização, e mesmo redenção, ocorrem com outras personagens no evangelho de Saramago, a exemplo de José, entretanto, o teor objetivo deste trabalho nos impede de analisá-las, como é o caso da proximidade e importância de Maria de Madalena na vida do nazareno, da dessacralização da personagem Maria, mãe de Jesus, da discussão a respeito da relação conflituosa entre o Nazareno e sua família. Destacamos que todos esses fatos acrescentados e destacados por Saramago em seu evangelho bebem na fonte dos textos apócrifos.

Já no que se refere à contribuição das fontes históricas na composição da narrativa de Saramago, devemos considerar que *O evangelho segundo Jesus Cristo* é uma obra que, apesar de ficcional, é inspirada por textos históricos. O evangelho de Jesus é ambientado em um momento histórico definido, ou seja, na Palestina dos primeiros séculos dessa era, logo, suas personagens, assim como a maioria dos episódios narrados tem existência fundamentalmente comprovada, além do que “seu narrador, em certos momentos, corrige a História”. (NEDEL, 2006, p. 103).

Essa “correção da história” feita pelo narrador saramaguiano é perceptível no decorrer do desenvolvimento do romance, através de pequenas divagações feitas por ele, que descreve o ambiente e os procedimentos das cenas expostas de forma minuciosa, a fim de questionar, ou mesmo, corrigir, alguns aspectos controversos encontrados na narrativa bíblica. Encontramos um exemplo desse método no

episódio da crucificação de José, pai de Jesus, como nos é possível observar na seguinte passagem:

Aos poucos foram-se formando as cruzes, cada uma com seu homem pendurado, de pernas encolhidas, como antes já foi dito, perguntamo-nos porquê, talvez por uma ordem de Roma visando a racionalização do trabalho e a economia do material, qualquer pessoa pode observar, mesmo sem experiência de crucificações, que a cruz, sendo para homem completo, não reduzido, teria de ser alta, logo maior dispêndio de madeira, maior pessoa transportar, maiores dificuldades de manejo [...] os cravos foram espetados, José gritou e continuou a gritar, depois levantaram-no em peso, suspenso dos pulsos atravessados pelos ferros (SARAMAGO, 2005, p. 133-134).

Nessa fala, “o narrador inclui comentários que vão ao encontro das mais recentes pesquisas realizadas sobre Jesus, sua crucificação e os costumes de sua época” (NEDEL, 2006, p. 103), como se vê:

É aceito pelos historiadores hoje que provavelmente a cruz não era tão alta quanto a visão presente no imaginário popular. No máximo, a trave vertical, que já se achava fixada no Calvário, devia alcançar 2,5 metros, o que deixava entre o condenado e o solo um espaço de menos de um metro.

Embora a maioria das imagens populares represente Cristo com pregos nas palmas, os estudos mais aceitos hoje pelos cientistas defendem que essa forma de fixação seria impossível porque as mãos se rasgariam ao ter de sustentar o peso do corpo. Hoje, a tese mais aceita é a de que os cravos eram fixados no carpo, na base do pulso, cumprindo dupla função: o forte aglomerado de ossos e fibras sustentava bem o peso do condenado, sem fraturas, e o prego, ao atravessar o chamado Nervo Mediano, rovocava choques de dor por todo o antebraço. (MOREIRA apud NEDEL, 2006, p. 104).

Temos, portanto, a desmistificação de pequenos equívocos técnicos ignorados pela interpretação alegórica dos teólogos quanto aos textos bíblicos, que servem à ideologia da composição do evangelho de Jesus Cristo, que é, como já

mencionamos, desconstruir a imagem sagrada de Jesus em detrimento de sua humanidade.

Por fim, faz-se necessário destacar que, apesar de Saramago fazer claramente o uso da paródia, e tendo esta como finalidade questionar e refletir acerca do texto que lhe deu origem, o autor não pretende invalidar a interpretação teológica dos textos sagrados do Cristianismo, nem muito menos fundar um novo significado para esses escritos, pautados na pretensa verdade defendida pela materialidade histórica, já que a obra de Saramago, ao conter elementos do real, ou mesmo do universo mítico religioso considerados verdade, como é o caso das obras em análise, neles não se esgota, pois o intuito do autor está sempre pautado na liberdade literária, já que o que ele escreve é ficção. A respeito dessa observação Lucia Helena esclarece os limites entre o real e o ficcional no âmbito do texto literário:

Na obra literária há algo mais do que uma oposição entre realidade e fingimento. O texto ficcional, ao conter elementos do real, neles não se esgota, do mesmo modo que o “real” que integra o mundo ficcional nele não se repete por efeito de si mesmo. Nestas “realidades” transformadas pelo texto literário aparecem finalidades que não pertencem à realidade extra-literária. No ato de fingir [...] a “repetição” do real se articula com a sua própria transgressão. Este real se “desrealiza”, ganhando propriedades que pertencem ao imaginário, que é difuso, fluido, ganha contornos de intencionalidade e representação de fins que não possui em si mesmo (HELENA, 1985, p. 48).

É isso que Saramago faz com o uso dos textos bíblicos como fonte de intertextualidade em sua obra, já que os “desrealiza” – dentro dos limites da significação mítico-religiosa que possuem - para então construir seu universo ficcional e narrar, sob uma nova perspectiva, os episódios e personagens arquiconhecidos do universo judaico-cristão. Então, mesmo não pretendendo instituir outras verdades aos textos e episódios que usa como fonte, desvendados pela análise alegórica e dialógica que aplica em sua composição literária, Saramago propõe um novo olhar sobre esses fatos.

A alegoria da religiosidade moderna de José Saramago

Mesmo considerando os textos saramaguianos no âmbito literário, a partir de sua própria materialidade, não é possível desconsiderar o diálogo deles com o universo extraliterário, neste caso, o religioso. A forma como o autor relê os textos bíblicos incorpora a sua obra alguns dos conceitos defendidos por teólogos e

filósofos a respeito do Cristianismo do século XX e XXI, após ser repensado para se adaptar aos tempos modernos e contemporâneos. Esse redimensionamento perpassa, principalmente, pela teoria encarnação, que equipara o homem a Deus, emancipando-o, que é exatamente o que faz Saramago.

Para que Jesus Cristo, a figura humana central do Cristianismo, pudesse ascender como encarnação de Deus, foi necessário que ele morresse. A possibilidade da morte de Deus vem sendo tema recorrente nos debates acerca da nova configuração do Cristianismo, em parâmetros filosóficos, evidentemente. Essa possibilidade surgiu a partir da ideia central desenvolvida por Dietrich Bonhoeffer da “Teologia da morte de Deus” ou “Ateísmo Cristão”, que defende basicamente a secularização da mensagem de Cristo para que ela possa adaptar-se ao homem moderno, trazendo uma interpretação mais aberta e desvinculada do sentido religioso aos textos que compõem o cânone bíblico. Outros pensadores precursores do movimento da morte de Deus, como Rudolf Bultmann, pensavam de forma semelhante. Entretanto, a visão mais disseminada e aceita dessa linha de pensamento tem como base a ideia de Bonhoeffer, como é o caso da modalidade de religiosidade materializada na obra de Saramago.

Pensando a partir de uma perspectiva mais ampla, a evolução da técnica e da ciência trouxe importantes descobertas que invalidaram muito do dogmatismo institucional da Igreja, a partir do desenvolvimento de um ateísmo que nega a necessidade da participação da religião na manutenção de sua vida, levando assim o homem moderno a não só negar, mas também hostilizar Deus, impedindo-o de reconciliar-se com sua suposta bondade e poder. Essa forma de religiosidade desenvolveu-se com o intuito de aproximar o Cristianismo ao pensamento do homem moderno, e esse processo teve início juntamente com o alargamento da ciência, conforme pontua Charles Bent:

Frequentemente no passado os homens confundiram os fins da ciência com os da religião. [...] Mas a ciência seguiu a sua própria lógica e o seu próprio desenvolvimento interno e, gradualmente, começou a encarar o seu papel como uma tentativa de compreensão do próprio mundo fenomenológico, em vez de tentar decifrar a inteligibilidade de Deus no mundo. [...] Este novo conceito é ateu e humanista. No século XIX o Cristianismo tornou-se menos misterioso, menos religioso, menos exigente e mais culto à medida que mais pensadores e teólogos cristãos abraçavam o conceito de um mundo coerente consigo próprio, Deus começou a ser considerado cada vez mais, como um intruso (BENT, 1968, p. 61-62).

É exatamente essa perspectiva que encontramos em Saramago, através das personagens Deus e Jesus Cristo. Enquanto Deus morre ao se humanizar, Jesus Cristo rejeita sua sacralidade ao ceder à sua humanidade.

No contexto do mundo moderno, portanto, “concepções do homem e do mundo, que são fundamentalmente imanentistas, científicas e seculares substituíram os pontos de vista que eram transcendentais, mitológicos e sacro-sacramentais” (VAHANIAN apud BENT, 1968, p. 18). Entretanto, é importante destacar que essa perspectiva de mundo, peculiar ao homem moderno, não figura como verdade para todos eles, já que o mundo é insatisfatório “o que há, e já houve em doses mais confortadoras para o homem, são modos de reagir à insatisfação que o mundo nos causa: pela religião, aceitando os desígnios da providência e remetendo o mundo sem falhas para o além-morte”, (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 103), ou através de outros meios. Entretanto, a insatisfação, a certeza de que o mundo não basta, continua no espírito humano, que tentará suprir essa falta secular de outras formas. Através da arte, por exemplo, já que ela transcende o cotidiano, e configura-se como a linguagem do inefável, inaugurando uma outra realidade, como quer a religião.

Segundo Vahanian (apud BENT), na religiosidade moderna existe uma fidelidade e uma submissão maior do homem para com Deus, porém, esses sentimentos baseiam-se no próprio homem, e não em Deus. Na era pós-cristã, o homem é a medida de todas as coisas, o que orienta os dogmas e preceitos religiosos modernos é a confiança depositada na bondade e na capacidade humana. Cabe ao homem moderno, portanto, buscar na figura de Jesus Cristo o sentido de sua religiosidade, e essa busca, segundo Hamilton (apud BENT) se dá de duas formas, a primeira seria o cristão descobrir Cristo sob os disfarces do mundo, ao realizar essa busca, conseqüentemente o homem descobriria a si próprio. E a outra consiste no homem empenhar-se em se tornar Jesus no mundo e para o mundo, incide em um homem se transformando em redentor para os homens.

A leitura que a religiosidade moderna faz da figura de Jesus, entretanto, diverge da defendida pela cristologia patrística² ortodoxa, que, segundo Van Buren (apud BENT), não fez justiça à humanidade de Jesus de Nazaré, quando despreza sua compaixão, seu interesse nos assuntos dos homens e sua relação com outros homens. Por conseguinte, os teólogos modernos se sustentam nestas características de Jesus para proliferar a adoração da sua verdadeira humanidade. Van Buren (apud BENT) defende que Cristo foi envolvido nos interesses humanos involuntariamente, ele foi um ser humano, nada “mais do que um homem”.

Objetivamente, a semelhança entre o romance de Saramago e o Movimento da Morte de Deus pode ser diagnosticado a partir da principal afirmação da corrente: “Deus está morto!”. Saramago sempre acreditou e defendeu esta morte, não se conhece um José Saramago que não faça questão de ser ateu, um ateu como

poucos, “construído pelo próprio Cristianismo”, em suas palavras. Entretanto, se faz importante destacar que o autor acredita na morte de Deus enquanto fenômeno cultural e filosófico, uma vez que acredita que Deus seja uma criação humana que suplantou o próprio homem.

Vários dos conceitos do Movimento da morte de Deus convergem com a perspectiva da religiosidade moderna interposta nas obras de autor, inúmeros são os exemplos comparativos que podem ser dados, como o perfil humano de Deus que seu narrador constrói. Nesse sentido, podemos constatar que hoje assistimos a um processo de multiplicação das religiões, e o conceito de Deus adotado por cada uma delas é potencialmente mais autônomo e peculiar, para que esse Deus se adapte às suas realidades e exigências, como Vahanian (apud BENT) defende:

Alguns destes conceitos são perfeitamente fantásticos. [...] são antropomórficos e tem todos origem na imaginação inflacionária de sentimentalismo. Mas os homens adoram o Deus que merecem. Os homens criam Deus à sua imagem. As suas concepções de Deus só representam uma hipertrofia da compreensão de si mesmos e, às vezes, uma sanção farisaica ou moralista das suas aspirações. [...] Deus acaba por ser apenas o homem ideal (VAHANIAN, apud BENT, 1968, p.33).

Chegamos ao ponto central desta discussão, o que Vahanian define acima é o alicerce da Teologia Humanista de Saramago, o que ele constrói ao longo do conjunto de sua obra e concretiza em seu último livro é apenas isso, um Deus humano e um homem Deus, a perfeição humana é representada em sua obra através do Jesus Cristo de seu *Evangelho*. Ele reconhece a tendência do ser humano a uma forma de divindade qualquer, mas rejeita a concretude deste Deus, que existe apenas na cabeça e na vontade do homem, a prova disto é esta transformação e adequação constante e evolutiva desta figura paternal de um ser supremo, que se adapta às vontades e às necessidades de quem necessita ser orientado constantemente.

O Jesus de Saramago é uma personagem alegórica, que é retratado de forma subversiva, pois, mesmo possuindo todas as características comuns da personagem sagrada, amor, misericórdia, empatia, compaixão e doação ao outro, incorpora peculiaridades, como a capacidade de perceber a emboscada que Deus havia lhe preparado e sua afeição pelo diabo. Além disso, muitos outros aspectos o aproximam dos mortais, como “o fato de ter sido gerado como um homem comum, ter todo um gênio questionador em sua adolescência e ter conhecido o amor com Maria de Madalena”. (BARONE, 2005, p. 78)

O caráter humano do Jesus de Saramago é constatado e defendido pelo próprio personagem, durante um diálogo com Deus, quando este questiona o criador do universo acerca de sua paternidade:

É verdade, o que, Que sou teu filho. Deus fez, compassado, um gesto afirmativo com a cabeça e disse, Sim, és meu filho, Como pode um homem ser filho de Deus, Se és filho de Deus, não és um homem, Sou um homem, vivo, como, durmo, amo como um homem, portanto sou um homem e como homem morrerei. (SARAMAGO, 2005, p. 305).

Esse sentido próximo do histórico, e, portanto, do real, atribuído por Saramago à Jesus Cristo é perceptível em toda a obra, inclusive naquilo que Saramago escolhe não descrever: a ressurreição. Pois ela representa o que de mais anagógico há em Jesus Cristo. O último parágrafo do livro efetiva a humanidade de Jesus, através de sua benevolência ao perdoar Deus por sacrificá-lo em busca de idolatria:

Jesus morre, morre, e já o vai deixando a vida, quando de súbito o céu por cima da sua cabeça se abre de par em par e Deus aparece, vestido como estivera na barca, e a sua voz ressoa por toda a terra, dizendo, Tu és os meu Filho muito amado, em ti pus toda a minha complacência. 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. Depois, foi morrendo no meio de um sonho, estava em Nazaré e ouvia o pai dizer-lhe, encolhendo os ombros e sorrindo também, Nem eu posso fazer-lhe todas as perguntas, nem tu podes dar-lhes todas as respostas. (SARAMAGO, 2005, p.374).

Essa passagem se torna mais significativa pela presença, no pensamento de Jesus de seus dois pais, pois, enquanto Deus demarca o caráter sagrado do protagonista, José, seu outro pai, inspira sua humanidade.

Considerações Finais

Por fim, chamamos a atenção, novamente, para o caráter compósito dos textos de Saramago, que no caso dos romances em questão, versem no limite do literário, mas que não pretendem, como dissemos, invalidar a leitura teológica e sagrada de tais escritos. Assim, o autor parte da versão mais aceita dos textos bíblicos, a teológica, com a intenção de relativizar as certezas e verdades que ela defende, fundando uma nova realidade, que oportuniza emanar de outras verdades, uma vez que a literatura amplia nossa compreensão sobre o real.

A literatura cumpre esse papel nas obras saramaguianas em estudo, uma vez que elas alargam nossa percepção acerca da interpretação aurática aplicada pela Igreja aos textos bíblicos, nos levando a enxergar aquilo que está oculto, através da análise das ruínas incorporadas por ele em sua obra. Esse procedimento alegórico introduzido por Saramago em sua obra revela um teor revolucionário em seus textos, uma vez que eles não fazem questionar o mundo e o determinismo da história, nos induz a refletir sobre o que os fatos e as coisas foram e poderiam ter sido.

Na obra em questão, Saramago realiza claramente uma crítica aos postulados da tradição judaico-cristã, através da releitura dos textos bíblicos perpassada pela composição de um texto que resgata as ruínas históricas, sociológicas e apócrifas, desconsideradas pela leitura teológica dos textos que usa como fonte. Além disso, o autor faz uso de toda liberdade que a literatura oportuniza, construindo um novo universo fictício em que tudo é possível - desde a relação paternal entre Jesus e o Diabo, e onde nada pretende ser verdade.

É notório, conforme vimos, o caráter humanista do evangelho segundo Jesus Cristo de José Saramago, e essa caracterização da personagem aproxima o perfil religioso traçado na obra, aos conceitos defendidos pelo Movimento da Morte de Deus.

Esse tipo de perspectiva adotada por José Saramago nos leva a refletir acerca da composição isotópica das releituras de alguns textos arranjadas por ele, através do método paródico, tendo em vista que essas narrativas questionam as fórmulas interpretativas eternizadas, e até então inquestionáveis, dos escritos que funcionaram como base intertextual para a composição delas, no intuito de negar a credibilidade de tais leituras cristalizadas. Nesse sentido, é importante lembrar que a intertextualidade não apenas adiciona confusamente as influências, ela incorpora as informações advindas das fontes de diálogo de forma que ressignifica seu enunciado.

Podemos inferir, então, que as possibilidades emanadas das releituras feitas por José Saramago são, em sua maioria, libertadoras, instauradoras de novas verdades, pois “os discursos poéticos se caracterizam, em resumo, pela ambivalência intertextual interna que, graças à multiplicidade de vozes e leituras, substitui a verdade “universal”, única e peremptória pelo diálogo de “verdades” textuais (contextuais) e históricas” (BARROS, 2003, p. 7).

Notas

¹ O conceito de *aura* utilizado por nós diz respeito à definição dada ao termo por Walter Benjamin: “enquanto momento único de aparição de algo distante – o *hic et nunc* da fruição estética. É também o momento identificado pela ambição da obra em se apresentar como obra acabada, como dimensão simbólica de uma representação totalizante” (BENJAMIN, 1985, p. 185).

² A visão teológica que os “pais” (padres) da Igreja, tinham acerca do Cristianismo, que fundamentou todo o pensamento cristão, assim como influenciou os moldes da cultura ocidental.

Referências

- ARIAS, Juan. *Jesus: esse grande desconhecido*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BARONE, Alexandre Vincenzo. *O evangelho do poder em José Saramago: O triunfo da emancipação humana em O evangelho segundo Jesus Cristo, A caverna e Ensaio sobre a lucidez*. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- BARROS, Diana Luz Pessoa. “Dialogismo, Polifonia e Enunciação”. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet, Brasiliense: São Paulo, 1984.
- BENT, Charles. *Linha de risco: o movimento da morte de Deus*. Rio de Janeiro: Moraes Editores, 1968.
- BONHOEFFER, Dietrich. *Resistência e Submissão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- FERRAZ, Salma. *O quinto evangelista: o (des) evangelho segundo José Saramago*. Brasília: Editora UNB, 1998.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo, SP: Hedra; Campinas, SP: Editora Unicamp, 2006.
- HELENA, Lucia. *Totens e tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/CEUFF, 1985.
- LOPES, Jonas. “Depoimento para matéria ‘O que são os evangelhos apócrifos?’”. In: *Revista Superinteressante*. São Paulo, 4 abr. 2011. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-sao-os-evangelhos-apocrifos/>
- MURASHIMA, M. K. G. “Alegoria e segredo III: reinterpretando alegorias hermenêuticas - O evangelho segundo Jesus Cristo”. In: *Principia*. Rio de Janeiro, v. 25, 2012, p. 55-66.

- NEDEL, Paulo Augusto. *O Evangelho Segundo o narrador: o papel do narrador em O evangelho segundo Jesus Cristo de José Saramago*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira/Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.
- PEREIRA, João Batista. “Alegoria Benjaminiana”. In: *Revista FSA*. Teresina, vol. 10, n. 3, jul.-set. 2013, p. 137-158.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A criação do texto literário”. In: *Flores na escrivania*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005.
- SOUZA, Adriana Vieira. Muito além do que se vê: a alegoria em Ensaio sobre a cegueira de José Saramago. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Espírito Santo, 2011.
- SYLVESTRE, Fernanda Aquino. “Diálogos entre a ficção e a história: o mito bíblico revisitado em Caim, de José Saramago”. In: *Alere*. Tangará da Serra, n. 4, 2014.

LA ALEGORÍA DEL REINO EN *EL EVANGELIO SEGÚN JESUCRISTO*. UNA HISTORIA DEL ENCUENTRO ENTRE JESÚS Y DIOS

LOLA ESTEVA DE LLOBET

Durante la Edad Media y el primer Renacimiento, el cristocentrismo teológico se desarrolla a través de múltiples meditaciones sobre la vida y la pasión de Cristo que siguen la misma tipología del *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, el *Cartuxano*. Este fue primer autor que inicia esa corriente de justificación de los méritos de la Pasión de Cristo en Europa, lo que tuvo una fuerte repercusión en las antiguas cortes del rey Alfonso el Magnánimo, en la corte de don Juan II de Portugal y doña Leonor, que fueron los promotores de la edición del *Vita Christi* traducido al portugués, así como en la corte castellana de los Reyes Católicos¹. Por otra parte, nuestra modernidad suscita también gran interés por la vida de Cristo, lo que se ha visto reflejado en textos, novelas y películas desde finales del siglo XIX hasta hoy².

Siguiendo esta tradición de la Pasión de Cristo, el *Evangelio según Jesucristo* que nos ofrece José Saramago, en 1991, es infinitamente menos canónico que todas las obras relacionadas con la vida y pasión de Cristo. El autor suscitó una fuerte polémica al ser denigrada la obra por la Iglesia en Portugal. Saramago recrea una interpretación muy *sui generis* de los cuatro evangelios y da una nueva visión de la figura de Jesús de Nazaret y de su familia, su madre, María, su padre, José, y sus nueve hermanos, rasgando en lo más profundo las raíces de nuestra tradición cristiana. Por eso Saramago cuestiona quién es ese Dios sanguinario que quiere

sacrificios cruentos, ese Dios violento que desea sangre, muerte y sacrificio para restablecer su ley en el mundo, su poder y su gloria. Él mismo nos da la visión de su libro diciendo que “hay una tesis oculta” y que “el cristianismo no ha valido la pena” preguntándose: “si Jesús no es hijo de Dios, entonces toda nuestra civilización se asienta sobre una falsedad”.

El magisterio de Jesús estriba fundamentalmente en la alegoría de la proclamación del Reino de Dios (*in fieri* e *in facto esse*). El Reino *in fieri* se está preparando y lo proclama el Antiguo Testamento a través de los profetas, el Reino *in facto esse* se desarrolla y consuma en el Nuevo Testamento a través de la figura de Jesús, concepción, nacimiento y vida pública hasta su muerte en la cruz.

Estas tres partes de la vida de Jesús se corresponden con cualquier tríptico de los retablos cristianos que constituyen la historia de la salvación humana, pero con muchas divergencias en *el Evangelio según Jesucristo*. En la argumentación teológica de Saramago, Dios aparece como el Rey supremo del Universo, que ha creado sus propias leyes, pero no contento con su obra, decide escoger un chivo expiatorio, Jesús de Nazaret, hijo escogido por Dios para que se erija como líder de la cristiandad y cuya misión es proclamar el poder de Dios más allá de los confines del pueblo judío, después de su propio sacrificio. La figura de Jesús que nos ofrece Saramago es profundamente humana, incluso contradictoria en sus dudas, angustias e inquietudes por la obligación que tiene de asumir el plan de Dios. La obra no niega lo divino ni lo espiritual latente en cada corazón humano, lo que hace es cuestionarlo, interrogarlo, acusarlo.

La primera parte de la obra rescribe las circunstancias de la concepción y nacimiento de Jesús con la presencia espiritual de Dios en el acto carnal entre María y José. El nacimiento de Jesús es anunciado a María por un mendigo que se presenta a su puerta, un personaje enormemente alto que se presenta como un ángel y deja una escudilla luminosa que molesta a José. Cuando Jesús nace en Belén, le visitan tres pastores para ofrecerle productos de la tierra, entre ellos está él, el mendigo, y María lo reconoce. Al cabo de unos días, José lleva a su hijo a la sinagoga para que lo circunciden y al cabo de un tiempo Jesús será presentado en el Templo.

La figura de José, gris y anodina en la Biblia, es recreada por Saramago como un hombre joven, complejo, bastante misógino pero interesante, con inquietudes sociales y políticas, temeroso de Dios y atormentado por una culpa que acarrea desde que Herodes persigue a los inocentes por un sueño revelado por el profeta Miqueas de Morasti: “Pero tú, Belén de Efrata, pequeña entre las familias de Judá, de ti saldrá quien señorea Israel” (2015, p. 109).

José asume la culpa de los inocentes por no haberlo comunicado a la gente al salir corriendo para salvar a su hijo, lo que se le manifiesta permanentemente a base de sueños y pesadillas en los que aparece José queriendo matar a su hijo, lo que, tras la muerte de éste, hereda Jesús que ve en sueños a su padre que quiere matarlo y

ambos se sienten apresados por el pánico. Finalmente, José muere crucificado por un error político, símbolo emblemático y prefiguración de la muerte de su hijo, Jesús, en la cruz.

En *El Evangelio* de Saramago, Jesús tiene muchos hermanos y hermanas, pero bien pronto abandona el hogar familiar porque quiere descubrir sus ancestros. El día en que Jesús abandona a su familia, aparece en el patio de la casa el Pastor-mendigo, lo que genera un terrible pánico en María, su madre, quien lo interpreta como una señal fatídica. Jesús se dirige a Jerusalén, donde visita el Templo, y luego va a Belén donde se reencuentra con su comadrona, Zelomi, “llegada desde el fondo del tiempo para traerle el conocimiento final” (p. 242). Pasa una larga temporada en el desierto junto a un Pastor gigantesco como Goliat pero benévolo, resultando ser el mismo Diablo, tal vez recreación de la etapa en que Jesús vivió con los esenios en Qmram. Con él aprende la vida de pastoreo y a valorar el trabajo propio, el Pastor también le enseña cosas maléficas a lo que Jesús se niega. Un día decide ir al Templo de Jerusalén para hacer sacrificio, pero no quiere llevarse a la oveja preferida y pide limosna para adquirir una nueva sin implicaciones sentimentales. Cuando Jesús emprende el camino de regreso con la oveja no sacrificada, ve venir de lejos a su madre y a sus hermanos que le piden les acompañe al Templo, pero él se niega a hacer sacrificios cruentos detestando el espectáculo sanguinario del Templo y “por el lado de fuera de las murallas, atravesando los campos, empezó la larga bajada hacia el valle de Ayalón” (p. 279). Al poco tiempo de su regreso junto al Pastor, se le extravía la oveja de su rebaño y Jesús sale a buscarla encaminándose nuevamente al desierto. De pronto vio “una nube de la altura de dos hombres, que era como una columna de humo girando lentamente sobre sí misma” (p. 287) con una voz misteriosa que le dice: “Yo soy el Señor” (p. 287). Jesús sabe que está frente a la presencia de Dios quien le vaticina que un día necesitará de su ayuda para transformar el mundo y que a cambio le dará poder y gloria después de su muerte y le obliga a sacrificar la oveja en señal de alianza, símbolo de su propio sacrificio cruento:

Me has traído aquí, qué quieres de mí, preguntó Jesús, qué quieres de mí, preguntó, Por ahora nada, pero un día lo querré todo, Qué es todo, la vida...Y mi vida para qué la quieres, Todavía no es tiempo que lo sepas, aún tendrás que vivir mucho, pero vengo a anunciártelo, para que vayas disponiendo el espíritu y el cuerpo, Señor, no comprendo ni lo que me dices ni lo que quieres de mí, Tendrás poder y gloria,volverás a encontrarme cuando estés preparado (p. 287-288).

Cuando regresa junto al Pastor, le cuenta que ha visto a Dios y éste le responde de forma enigmática: “No has aprendido nada, vete”.

Pero es en la segunda parte donde Saramago dedica gran parte de la hermenéutica evangélica a María de Magdala³. Esta segunda parte se inicia después de haber estado en el desierto con el Pastor. Han pasado muchos años desde que abandonó el hogar familiar y decide emprender el camino de regreso a casa atravesando el Mar de Galilea donde entra en contacto con los pescadores del entorno, Simón y Andrés, Tiago y Juan. Jesús hace sus primeros milagros y las redes se llenan de peces, pero él no es consciente del fenómeno, lo atribuye a Dios. Abandona a los pescadores para continuar el camino de regreso al hogar familiar, pero llegando a la aldea de Magdala ve que no puede caminar por una herida en el pie y pide ayuda en la primera casa que encuentra. Una mujer, María de Magdala, le cura los pies, pero Jesús comprende que es una mujer pública. Ambos se enamoran y Jesús le explica sus sueños y desvelos. María lo deja todo por él. Saramago la convierte en su compañera, amante y consejera, después de su seducción en la casa de Magdala, ya nunca se pueden separar: “Se amaban y decían palabras como éstas, no solo porque eren bellas o verdaderas, sino porque presentían que el tiempo de las sombras estaba llegando a su hora” (p. 475). Jesús al final de su vida le ruega a María que no se aleje de él: “Tiéndeme siempre tu mano, aunque no puedas verme, si no lo haces me olvidaré de la vida, o ella me olvidará” y María le responde: “Quiero estar donde mi sombra esté, si es allí donde estén tus ojos” (p. 475).

Cuando vuelve a la casa familiar, su madre y sus hermanos le reciben con júbilo y Jesús les comunica que ha visto a Dios y que vivió con el Diablo. No le creen. Y Jesús se marcha de nuevo.

En el *Evangelio* de Saramago, María, la madre de Jesús, es una muchacha de dieciséis años, sencilla y humilde, dedicada a las labores domésticas y al cuidado de sus hijos, que se comporta como cualquier muchacha hebrea de su época, aunque posee un carácter fuerte y cierta sabiduría innata. La María de Saramago es bien distinta de la de los *Evangelios* canónicos, aquella madre amantísima que siempre acompaña a su hijo actuando como co-redentora universal. Esta es una madre más indiferente y distante, que se preocupa por su hijo, pero le teme, que no acaba de comprenderle ni tampoco le acompaña en su agonía final, en la cruz.

Después de unos días de permanencia en el hogar de Nazaret, Jesús regresa junto a María de Magdala y le confiesa que ha visto a Dios y que Dios le tiene en su planes para un fin que todavía no conoce con detalle. Continúan los milagros: detiene una tempestad en el Mar de Tiberíades, en las bodas de Caná multiplica panes y vino, expulsa los espíritus demoníacos de la gente, cura a leprosos, salva a adúlteras de la lapidación, y los pescadores creen que tiene poderes divinos y creen que es el Mesías, el hijo de Dios que liberará al pueblo de Israel de todos sus enemigos, pero él les responde que no sabe si es hijo de Dios (p. 391-395)

La tercera y última parte se inicia cuando un día que los pescadores no pueden salir a pescar por causa de una niebla espesa, Jesús decide subir a la barca motivado y apoyado por María de Magdala quien le dice “Tienes que ir” y Jesús le responde que ya “el Tiempo ha llegado”:

Al fin voy a saber quién soy y para qué sirvo, luego, con increíble seguridad, pues la niebla no dejaba ver ni los propios pies, bajó la cuesta que llevaba al agua, entró en una de las barcas que se encontraban amarradas y empezó a remar hacia lo invisible, que era el centro del mar (p. 397).

Sentado en el banco de la popa se le aparece Dios, luego viene nadando algo que parece ser una figura humana que sube a la barca por estribor resultando ser el Pastor-Diablo. Desde un punto de vista crítico y religioso, esta es una de las partes más interesantes de la obra, porque Dios, durante cuarenta días de permanencia en la barca, le revela el enigma mantenido hasta ese momento, dándole cuenta de sus planes con la presencia del Diablo, pero Cristo no admite esos planes y se subleva. Jesús le dice: “Aquí estoy” y Dios le contesta “Aquí estamos” (p. 399). La llegada del Diablo es necesaria porque en la naturaleza divina se registra tanto el espíritu del bien como el del mal “eran como gemelos” (p. 402) y Jesús le reconoce y admite que vivió cuatro años con él y se siente engañado por ambos. Jesús detesta la figura del Diablo en la barca, pero Dios admite que “hay que contar siempre con el Diablo...todo cuanto interesa a Dios, interesa también al Diablo” (p. 403).

Es, pues, muy evidente el afán crítico de Saramago con la religión cristiana. Desde el punto de vista teológico, la alegoría del Reino de Dios en el nuevo *Evangelio* de Saramago plantea muchas incógnitas respecto a la esencia divina de Jesús y una gran angustia respecto a esa condición de hijo escogido por Dios para que se erija como líder de la cristiandad. La conversación la inicia Jesús quien le dice a Dios: “he venido a saber quién soy y qué voy a tener que hacer de aquí en adelante para cumplir, ante ti, mi parte del contrato” (p. 399).

En el diálogo mantenido entre Dios, Jesús y el Pastor-Diablo, vemos la cara de un Dios de majestad, violento y cruel, que no tiene compasión ni amor por el hijo elegido, un Dios que pretende a sangre y fuego conquistar otros dominios y expandir su religión pidiéndole a Jesús que sea el líder de su proyecto. Y Jesús le pregunta: “¿cuál es el papel que me has destinado?”, Dios le responde: “El de mártir, hijo mío, el de víctima”. Jesús se horroriza y le planta cara a ese Dios, que dice ser su Padre, y que le impone un destino de forma arbitraria augurándole una muerte cruenta en la cruz, al igual que la de su verdadero padre biológico, José. Jesús le dice a Dios que prefiere a su padre biológico que a Él, pero Dios le responde que no tiene salida porque ha sido elegido: “Todo cuanto la ley de Dios quiera es obligatorio” (p. 406-407): “Serás

la cuchara que yo meteré en la humanidad para sacarla llena de hombres que creerán en el dios nuevo en el que me convertiré, Llena de hombres para que los devores, No es necesario que yo devore a quien a sí mismo se devorará” (p. 407).

A continuación, Jesús quiere saber qué sucederá después de su muerte, a lo que Dios responde con toda la larga historia de muertes y mártires del cristianismo “crucificados, destripados, degollados, quemados, lapidados, ahogados, descuartizados, estrangulados, desollados, alanceados, corneados, enterrados vivos, serrados, asaetados, amputados y desgarrados” (p. 425), crímenes que se cometerán en el futuro y en nombre de la fe de Cristo (p. 418-422), además de una serie de guerras de religión contra “calvinistas, protestantes, heterodoxos, molinistas y judaizantes, sodomitas y hechiceros” y la quema de muchos herejes y los tormentos que infligirá el Tribunal del Santo Oficio en los que

Morirán miles, Cientos de miles, Morirán cientos de miles de hombres y mujeres, la tierra se llenará de gritos y dolor; de aullidos y estertores de agonía, el humo de los quemados cubrirá el sol, su grasa rechinará sobre las brasas, el hedor repugnará y todo esto será por mi culpa (p. 429).

Pero Dios afirma que “los fines justifican los medios”. Y Jesús se niega a aceptar este mandato diciendo: “aparta de mí este cáliz, no quiero esa gloria” (p. 429). Mas el Diablo admite que “Es necesario ser Dios para que le guste tanto la sangre” (p. 429), proponiendo a Dios ser perdonado de los males pasados⁴ y regresar al cielo por el Bien de la humanidad, a fin de que no haya tanta guerra y tanto dolor y que el hijo de Dios no tenga que morir. Pero Dios le responde que el Mal es necesario en el mundo:

Porque este bien que yo soy no existiría sin ese Mal que tú eres, un Bien que tuviese que existir sin ti sería inconcebible, hasta el punto de que ni yo puedo imaginarlo, en fin que si tú acabas, yo acabo, para que yo sea el Bien, es necesario que tú sigas siendo el Mal, si el Diablo no vive como Diablo, Dios no vive como Dios, la muerte de uno sería la muerte del otro (p. 431).

En los momentos finales de la conversación, el Diablo se aleja nadando a través de la niebla “Hasta siempre, ya que él lo ha querido así” (p.432). Antes de despedirse Dios y desaparecer de la barca le dice a Jesús: “Mandaré a un hombre llamado Juan para que te ayude, pero tendrás que convencerlo de que eres quien dirás ser” (p. 432). Y Jesús miró pero Dios ya no estaba allí y la niebla se disipa y Jesús vuelve a la

orilla reconociendo a los pescadores Simón y Andrés, Tiago y Juan que le preguntan por su desaparición: “Estuve con Dios y sé mi futuro, el tiempo que viviré y la vida después de mi vida” (p. 433). Posteriormente, en la intimidad con María de Magdala, le revela su trágico destino y se siente culpable por los millones de muertes que el plan de Dios le ha encomendado:

Yo soy el pastor que con el mismo cayado lleva al sacrificio a los inocentes y a los culpables, a los salvos y a los perdidos, a los nacidos y a los por nacer, quién me liberará de este remordimiento, a mí que me veo hoy como se vio mi padre en aquel tiempo, pero él responde de veinte vidas, y yo por veinte millones (p. 444).

Después del episodio de la barca, donde a Jesús no le queda más remedio que claudicar y aceptar su destino, continúa con su vida pública haciendo milagros, curando a enfermos, voceando “Arrepentíos Arrepentíos Arrepentíos” (p. 412) y anunciando que es el hijo del Hombre, no de Dios. Llega a Betania a casa de Marta y Lázaro, hermanos de María y cura a Lázaro de su enfermedad, pero posteriormente Lázaro muere y no lo resucita porque María le recomienda que no es justo que muera de una segunda muerte. Conoce a Juan y es bautizado por él. Luego Juan muere degollado, no por proclamar el Mesías sino por hacer público el adulterio de Herodes con su sobrina.

Jesús sabe que tiene que asumir el trágico y brutal destino designado por Dios y precipita los hechos entrando en el Templo de Jerusalén donde se comporta como un auténtico revolucionario. Las autoridades no le detienen pero lo tienen atado en corto vigilando sus pasos. Jesús augura la muerte violenta y cruenta de sus discípulos, excepto la de Juan que morirá de viejo. A Judas le advierte que “evite las higueras que te vas ahorcar con tus propias manos (p.479). Finalmente es Judas Iscariote quien se encarga de ir a Jerusalén para proclamar el nuevo Rey de los Judíos, una maniobra de Jesús para desbaratar los planes de Dios, muriendo como hijo de José y no como hijo de Dios. Finalmente, Jesús es detenido, juzgado y crucificado. Se ha cumplido la voluntad de Dios y sus planes egoístas.

Jesús es el paralelo correspondiente de José, su padre. Ambos cargan con culpas ajenas y ambos se someten a los planes de ese Dios inmisericorde y despiadado que les reserva un destino aciago. Sus últimas palabras en la cruz son: “Hombres, perdonadle, porque él (Dios) no sabe lo que hizo” (p. 490) y oyó la voz de su padre, procedente de Nazaret, que le decía: “Ni yo puedo hacerte todas las preguntas, ni tú puedes darme todas las respuestas” (p. 490). Finalmente expiró “Ya no llegó a ver, colocado en el suelo, el cuenco negro sobre el que su sangre se vertía” (p. 490), aquel cuenco que apareció en la alforja de Jesús en la barca y que el Diablo

se la quita admitiendo “que un día volverá a tu poder pero tú no llegarás a saber que la tienes” (p. 431), el mismo cuenco que deja el mendigo en casa de María cuando le anuncia que está embarazada. Es el símbolo de la sangre derramada de Jesús, el cáliz de la salvación, y lo que se conmemora en el ritual de la Eucaristía.

Según el periodista, Gonzalo Haya, Saramago admira la figura de Jesús, pero no admite la religión cristiana por ser opresora, de ahí que quiera dar una nueva visión de la vida de Jesús vista desde sí mismo, es como si Jesucristo escribiera su propio Evangelio. La ética cristiana está basada en el dolor y el sufrimiento y Jesús no admite esta crueldad porque cree que Dios es Amor y que el hombre no debe ser “un juguete en manos de Dios... un mísero esclavo de la voluntad absoluta de Dios” (HAYA, 2010, n.p.). De igual modo que Jesús, en su novela *Caín*, Isaac se lamenta de ese Dios injusto, cruel y rencoroso que clama el sacrificio humano para rendir su propio honor y su gloria, diciendo a su padre, Abraham, “la cuestión es que estamos gobernados por un señor como éste, tan cruel como baal, que devoró a sus hijos” (2015, p. 92).

En definitiva, el *Evangelio según Jesucristo* de Saramago es un libro de interrogaciones y de dudas esenciales del hombre respecto a Dios, pero no tanto de respuestas definitivas. Para Saramago, Jesús era solo un hombre, un hombre que no comprende las leyes injustas de un Dios ambicioso que lo utiliza y lo manipula, de un Dios tan soberbio como el Diablo, siendo ambos como almas gemelas, como dos caras de una misma moneda. La historia de la salvación se ha consumado en los *Evangelios* canónicos, pero no en el *Evangelio* de Saramago, cuyo Jesús predica un nuevo Reino en el que no cree, tal vez un Reino falso ante los ojos humanos de Jesús, lo que convirtió al autor en sacrílego frente a la Iglesia católica.

Notas

¹ Buena muestra de este influjo la tendremos en la corte de Alfonso el Magnánimo donde proliferó una literatura de la Pasión en forma de coplas, Pere Martines y Bernat de Fenollar (*Lo Passi en cobles*), así como de libros de meditación y contemplación, la *Imitació de Jesucrist* o el *Kempis* de Pere Miquel (1482), la traducción al valenciano de lo *Cartoixà*, de Ludolfo de Sajonia por Roís de Corella y al castellano por el Cardenal Cisneros, y las múltiples *Meditaciones* sobre la vida y la pasión de Cristo siguiendo la tipología del Cartuxano, como la que compuso Eiximenis en Granada (1496) a petición de la reina de Castilla y la que escribió Isabel de Villena en 1497, la *Vita Christi*, tan útil para las “almas simples e ignorantes” (Prólogo de la VCV), un nuevo Evangelio con una nueva perspectiva testamentaria de la vida del líder espiritual cristiano que necesita de las mujeres para realizar el plan de Dios. Buena muestra de este influjo la tendremos en la corte de Alfonso el Magnánimo donde proliferó una literatura de la Pasión en forma de coplas, Pere Martines y Bernat de Fenollar (*Lo Passi en cobles*), así como de libros de meditación y contemplación, la *Imitació de Jesucrist* o el *Kempis* de Pere Miquel (1482), la traducción al valenciano de lo *Cartoixà*, de Ludolfo de Sajonia por Roís de Corella y al castellano por el Cardenal Cisneros, y las múltiples *Meditaciones* sobre la vida y la pasión de Cristo siguiendo la tipología del Cartuxano, como la que compuso Eiximenis en Granada (1496) a petición de la reina de

Castilla y la que escribió Isabel de Villena en 1497, la *Vita Christi*, tan útil para las “almas simples e ignorantes” (Prólogo de la VCV), un nuevo Evangelio con una nueva perspectiva testamentaria de la vida del líder espiritual cristiano que necesita de las mujeres para realizar el plan de Dios.

² Una de las más importantes aportaciones novelísticas es la de Nikos Kazantzakis, escrita en 1954, *La última tentación*, reproducida en el film de Martín Scorsese, *La última tentación de Cristo*, en 1988. En 1973 se representó una ópera en Broadway narrando los últimos días del hijo de Dios desde el punto de vista de Judas Iscariote, dirigida por Norman Jewison, *Jesu Christ Superstar*, adaptada luego también como film. En 1964, el director Pier Paolo Pasolini realizó una película, *El Evangelio según San Mateo*, en la que se narra la historia de Jesús desde su nacimiento hasta su muerte y resurrección, confluyendo su obra con el evangelio según San Mateo; la obra obtuvo varios premios. Igualmente contamos con el antiguo texto del *Evangelio de Judas*, que nos ofrece una nueva versión de la traición de Jesús. Está inspirado en un texto antiguo del siglo II, utilizado por la secta gnóstica de los cainitas. En 1970 fue hallado en Egipto el código Thacos, traducción al griego del original copto, y en 2006 National Geographic elaboró un vídeo-documental sobre el texto, dando una valoración positiva de Judas, que entregó a su maestro a las autoridades romanas a petición del propio Jesús y según el plan previsto por el mismo Jesús, la misma interpretación que da Saramago en su *Evangelio según Jesucristo*. Asimismo, *El Evangelio prohibido* es una película sobre María Magdalena, dirigida por Abel Ferrara, que se estrena en el 2005 con la actriz Juliette Binoche. En marzo del 2018 *María Magdalena* del director Garth Davis adquiere un éxito con la actriz Rooney Mara y Joaquín Phoenix, ella encarna el papel de discípula preferida de Jesús. Por otra parte, el japonés Shusaku Endo publica, en 1996, una novela con el título de *Jesús*, en la que representa a Jesús como un judío común que predica el amor a Dios.

³ Los evangelios no identifican jamás a la mujer arrepentida que entra en casa de Simón, el fariseo, (Lc.7, 36-49) y cuya acción sirve de contraste y lección para los fariseos que se escandalizaban de la conducta de Jesús con los pecadores. En el siglo VI, el papa Gregorio el Grande habló repetidas veces de María de Magdala equiparándola con la mujer pecadora del evangelio de Lucas, e incluso con María, la hermana de Lázaro. La influencia de esta confusión fue total en la Europa occidental debido a la popularidad de las homilías de este papa durante los siglos VII y IX. Esto hizo que en occidente se celebrara la fiesta de santa Magdalena y en oriente se distinguieran tres figuras y tres fiestas: la de María de Betania, hermana de Lázaro, la de María de Magdala, discípula y amada de Cristo, y la de la pecadora arrepentida del evangelio de Lucas. De ahí, pues, que la figura de la Magdalena como prostituta arrepentida se convirtiera en un ícono del cristianismo occidental. En este caso, suele identificarse esa mujer anónima con María de Magdala, la discípula preferida y amada de Jesús, considerada también por Saramago como hermana de Marta y de Lázaro en Betania. Es, pues, evidente la confusión entre la pecadora arrepentida del evangelio de Lucas y María Magdalena en la tradición cristiana, lo que Saramago asume por tradición evangélica.

⁴ La rebelión de los ángeles malos al principio de los tiempos (Génesis 3:1-7; Apocalipsis 12:9). Lucifer se rebeló por soberbia, quería ser tan poderoso como Dios. De ahí que se le conoce con el nombre de Satanás, el adversario (Mateo 4:8-11).

Referencias

ARAÚJO VÉLEZ, Fernando. "El Evangelio según Saramago" In: *El Espectador*. Bogotá, 19 sep. 2012.

ESQUEDA, Octavio J. "El Jesús de Endo y Saramago: la cristología de Jesús y *El Evangelio según Jesucristo*". *Kairós*, n. 31, julio-diciembre 2002, p. 80-100.

HAYA, Gonzalo. *El Evangelio según Saramago*. Disponible en <http://blogs.periodistadigital.com/xpikaza.php/2010/07/07/el-evangelio-segun-saramago-gonzalo-haya>

HAUF I VALLS, A.G., "Teologia i fantasia: la Vita Christi de sor Isabel de Villena i la tradició de les "Vita Christi" medievals", *D'Eiximenis a sor Isabel de Villena. Aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval*, Barcelona: Publicacions de la Abadía de Montserrat (Institut de Filologia Valenciana), 1990, p. 323-397.

Haya, Gonzalo, *El Evangelio según Saramago*. Disponible en <http://blogs.periodistadigital.com/xpikaza.php/2010/07/07/el-evangelio-segun-saramago-gonzalo-haya>

LOYOLA, Miguel de. *El evangelio según Jesucristo*. Disponible en: <https://migueldeloyola.wordpress.com/2010/11/04/saramago-el-evangelio-segun-jesucristo/>

MÉNDEZ, Marina. "La caverna y *El Evangelio según Jesucristo de Saramago*". In: *El País*, 16 jun. 2011.

SARAMAGO, José. "Discurso durante la entrega del Premio Nobel de Literatura". Disponible en: www.nobel.se/literatura/laureates/1998/lectura-e-html.

SARAMAGO, José. *Caín*. Barcelona: Penguin, 2015.

SARAMAGO, José. *El Evangelio según Jesucristo*. Barcelona, Penguin, 2015.

DE JUAN MALTIEMPO A CIPRIANO ALGOR. TRES O CUATRO PINCELADAS SOBRE LOS PERSONAJES SARAMAGUIANOS

MIGUEL ALBERTO KOLEFF

El autor prefiere dar tres o cuatro pinceladas como tres o cuatro puntos cardinales, pero nada de describir metódica y minuciosamente rostros, alturas, figuras, gestos... el autor prefiere que sea el lector quien asuma esa tarea y esa responsabilidad (SARAMAGO, 2013, p. 82)

I

¿Y esta otra gente quién es, suelta y menuda, que ha venido con la tierra, aunque no registrada en la escritura, almas muertas o todavía vivas? (SARAMAGO, 2000, p. 14)

En la conferencia “La estatua y la piedra” pronunciada en Turín cuando corría el año 1997, José Saramago señalaba que su preocupación en ese momento o probablemente desde siempre, era considerar al ser humano como prioridad absoluta: “el ser humano es la materia de mi trabajo, mi cotidiana obsesión, la íntima preocupación del ciudadano que soy y que escribe” (SARAMAGO, 2013, p. 90). Obsérvese que la expresión utilizada alude –entre otras cosas- a los personajes que

pueblan su mundo ficcional ya que son ellos los que componen la materia de trabajo a la que quiere dotar de trazos de humanidad. Algo parecido expresa en la recepción del Premio Nobel, cuando ve desfilar ante sus ojos “esos hombres y esas mujeres hechos de papel y tinta... que iba guiando de acuerdo con [SUS] conveniencias de narrador y obedeciendo a [SU] voluntad de autor” (SARAMAGO, 2008, p. 9). Los percibe hechos de papel y tinta pero los identifica hombres y mujeres, como los de carne y hueso que todos conocemos.

Atendiendo a estas inflexiones teóricas del propio Saramago, me permito referir a João Mautempo y Cipriano Algor como sujetos de la escritura y hacerlos parte de la hipótesis que conduce mi reflexión, la de una continuidad y un espejamiento que surge de la experiencia de humillación y destrato con la que son contruidos. Cada una de las novelas –por su lado- aglutina los intereses más fecundos del autor en relación con la crítica ideológica en la que quiere apoyarse; esto es, su posicionamiento frente al capitalismo territorial y latifundista, en *Levantado do chão* (1980); y contra el capitalismo global e hipercultural, en *A caverna* (2000). Los dos protagonistas se aúnan a partir de características comunes: son trabajadores rústicos que viven en familia y que tienen lazos generacionales de larga procedencia; viven lejos de los centros urbanos que manejan el poder, frente al cual se sienten minúsculos; tienen escasa formación escolar pero – aun así – instituyen el discipulado; dicen lo que piensan, son íntegros y de convicciones firmes, respetados por los demás. En las páginas finales rozan la misma franja etaria y ven cercana la descendencia a través de los nietos.

Las diferencias entre ellos son más de corte argumental ya que – al margen de sus oficios (uno es labrador y el otro artesano) – están dadas por los enunciados del propio escritor que los sitúa en dos instancias distintas de su producción, esa que va de la estatua descripta desde fuera hasta el interior de la piedra. Ahora bien, si le creemos a Saramago cuando confiesa que en los últimos años ha penetrado “más profundamente en la piedra oscura del ser de lo que hasta entonces había sido capaz” (2013, p. 93) podemos enaltecer a Cipriano Algor por sobre João Mautempo por el ahondamiento en su subjetividad y su plenitud existencial, lo que no es óbice – sin embargo – para desatender la arquitectura de composición que ennoblece a ambos personajes como trabajadores y agentes políticos de transformación, que es lo que me propongo explicitar en estas páginas. Efectivamente, en mi lectura, Cipriano Algor reescribe a João Mautempo y lo hace en un momento de nuestra contemporaneidad en que el sistema capitalista requiere menos de masas compactas que se le enfrenten que de gestos individuales que lo desautoricen y deslegitimen. “El trabajo que se hace soñando no deja obra hecha, dijo Marta, Exactamente como en la vida despierta, trabajas, trabajas y trabajas, y un día despiertas de ese sueño o de esa pesadilla y te dicen que lo que has hecho no sirve

para nada, Sí sirve, sí, padre, Es como si no hubiese servido” (SARAMAGO, 2000, p. 53).

II

El diablo no existe, no hace tratos, eso de jurar y prometer es hablar en vano, lo que no consigue el trabajo no lo consigue nada,
(SARAMAGO, 2000, p. 370)

Al comienzo de la Tesis 12 de Filosofía de la Historia, Walter Benjamin hace una afirmación contundente: “el sujeto del conocimiento histórico es la clase oprimida misma, cuando combate” (2009, p. 25). El acento de esa frase no está puesto en el grupo social pre-formateado de pobres o humillados que puedan constituirlo sino en la acción que estos emprenden, el gesto que ponen en marcha para modificar las circunstancias ya que sólo en la medida en que luchan, son capaces de ingresar a la historia con el potencial de conocimiento que los habilita para tomar la palabra. El dato no es menor –por cierto – ya que sabemos que esta tesis como el conjunto de las que forma parte, rastrea “el conocimiento incomparable que puede alcanzar un sujeto que reflexiona sobre su experiencia de opresión” al decir de Reyes Mate (2009, p. 208). Justamente, es este mismo filósofo español el que señala que – de acuerdo con la lógica de ese escrito – los que sufren son sujetos de la historia porque “son los que pueden conocer mejor la gravedad de la situación y están, por lo tanto, en mejor disposición para buscar remedio” (p. 208).

Ninguno de los conceptos aquí vehiculizados nos es indiferente. Ni la opresión, ni el sufrimiento ni la solidaridad que ayuda a crear una resistencia contra la afrenta, menos aun cuando lo que nos interesa es reflexionar sobre estos dos personajes creados por José Saramago. Ellos son la carne viva de ese pueblo que padece el desprecio del poder (los “dueños del hacha”¹, para decirlo con una metáfora cara al autor) pero que no cesa en reclamar por los derechos que les son negados ya que están investidos de esa inspiración, la de convertirse en sujetos del conocimiento histórico y orientar la mirada hacia ese clamor de justicia siempre confiscado².

Si – como afirma Rancière – en la palabra “proletario” se lee al agente político y “se revisa la distancia que media entre una condición social y una forma de subjetivación” (2011, p. 222) podemos ecuacionar la dialéctica que soporta el hecho de pensarlos como políticos a partir de su naturaleza de trabajadores porque esta cualidad es la razón de ser que los pone en escena.

No hace falta hacer una revisión exhaustiva de las novelas *Levantado do chão* y *A caverna* para entender este punto de partida. Se trata de ficciones que involucran a personajes que ponen el cuerpo al servicio de las condiciones de producción necesarias para su existencia y que – de un momento a otro – se sienten amenazados por la maquinaria política que los hace prescindentes. João Mautempo es un operario brazal ocupado de las cosechas en las fincas vecinas de Monte Lavre al servicio del latifundio. Y Cipriano Algor, un proveedor de piezas de cerámica de un Centro Comercial que se extiende en forma desproporcionada hasta absorber – incluso – la pacata aldea donde vive con su familia. Aunque es evidente que sin prestarle sus brazos a la siega y sus manos a la arcilla, ninguno de los dos podría mantenerse vivo, les toca sortear este destino.

Estos hombres y estas mujeres nacieron para trabajar, son ganado entero o ganado rajado, salen o los sacan de las barrigas de sus madres, los ponen a crecer de cualquier manera, es igual, lo necesario es que acaben teniendo fuerza y destreza de manos, aunque sea para un gesto solo, qué importancia tiene si al cabo de pocos años están pesados y yertos, son troncos ambulantes que cuando llegan al trabajo se sacuden a sí mismos y de la rigidez del cuerpo hacen salir dos brazos y dos piernas que van y vienen, aquí se ve hasta qué punto llegaron las bondades y las competencias del Creador, obrando tan perfectos instrumentos de cava y siega, de monda y serventía general (SARAMAGO, 2000, p. 392).

Al inicio de las narrativas ambos tienen trabajo y – de alguna manera – asegurada la sobrevivencia. Sin embargo, esta situación muda de repente cuando este comienza a faltar y se hace imperioso sostenerlo en condiciones dignas³. En un caso, persiguiéndolo ostensivamente y en el otro, con la convicción de su final irreversible.

No es justo, Justa, lo que me han hecho, se han reído de mi trabajo y del trabajo de nuestra hija, dicen que las vajillas de barro han dejado de interesar, que ya nadie las quiere, por lo tanto también nosotros hemos dejado de ser necesarios, somos una fuente rajada con la que ya no vale la pena perder tiempo poniéndole lañas, tú tuviste más suerte mientras vivías (SARAMAGO, 2000, p. 56)

Vemos así que, en dos tiempos históricos diferentes, con coordenadas, planteos e ideologías en pugna bien diferentes también, estos personajes se espejan

y se reescriben porque nacen de una misma impostura y de un mismo imperativo ético, el de sobrevivir entero. Por eso, más que subrayar el ejercicio laboral in situ con sus características particulares, lo que vemos es que escasea el trabajo que los define [“Yo quiero trabajar y no tengo dónde” (SARAMAGO, 2000, p. 428)] y que lo que antes era, puede dejar de ser en cualquier momento [“Ya han empezado los gritos, Queremos trabajo, queremos trabajo, queremos trabajo, no dicen mucho más que esto” (p.375)]. Como queda expuesto, ser trabajador es una posibilidad y una potencia más que un hecho consumado. He aquí la primera pincelada sobre estos personajes.

III

Pues quedará la mies en pie, que nosotros no vamos por menos (SARAMAGO, 2000, p. 166)

No podemos perder de vista estos considerandos porque estaríamos eludiendo una alternativa importante, la de verlos como sujetos paridos por la política a causa de la adversidad a la que se enfrentan. Esto significa reconocer que su pasaje a la acción práctica deviene de una comprensión genuina de la experiencia de exclusión.

[Cipriano Algor] se preguntaba si valdría la pena seguir aquí pasando esta vergüenza, siendo tratado como un lelo, un don nadie, y para colmo tener que reconocer que la razón está del lado de ellos, que para el Centro no tienen importancia unos toscos platos de barro vidriado o unos ridículos muñecos imitando enfermeras, esquimales y asirios con barba, ninguna importancia, nada, cero, Esto es lo que somos para ellos, cero (SARAMAGO, 2000, p. 129)

Ahora bien, no se trata de un paso a lo real sino de “la puesta en cuestión del monopolio de lo real construido por los aparatos de poder dominantes” (RANCIÈRE, 2011, p.277). Es decir, el despertar de la conciencia respecto de siglos de humillación que se ciernen sobre los mismos cuerpos. Los presupuestos iniciales de cada novela coadyuvan a estos efectos: la situación del campo antes de la reforma agraria, esto es, la vigencia de un régimen feudal a la vieja usanza, en *Levantado*; y el proceso expansivo y globalizador de un mercado que cotiza bienes y personas como parte de una lógica financiera sin escalas, en *A caverna*. Debemos dejar en claro que ni João Mautempo ni Cipriano Algor estarían interesados en cuestionar el sistema si

la desigualdad con la que se miden no los hubiera atravesado desde la raíz ya que su horizonte aspiracional se escande de los engranajes del poder.

Nos cansamos de trabajar noche y día cuando hay trabajo, y no aliviamos nuestro castigo de vida hambrienta, cavo un pedazo de tierra cuando me lo dejan cultivar, y hasta altas horas, y ahora estamos todos en paro, lo que quisiera saber es por qué las cosas son así y si van a seguir siendo así hasta que nos muramos todos, no hay justicia si unos lo tienen todo y otros nada, y sólo quería decir que los camaradas pueden contar conmigo, sólo esto y nada más (SARAMAGO, 2000, p. 256)

Es ésta la segunda pincelada que nos ofrece el autor. Rancière entiende que “la política empieza con la existencia de sujetos que no son ‘nada’, que son un exceso respecto al recuento de partes de la población” (2011, p. 74) y agrega que “hay política porque quienes no tienen derecho a ser contados como seres parlantes se hacen contar entre éstos e instituyen una comunidad por el hecho de poner en común la distorsión, que no es otra cosa que el enfrentamiento mismo, la contradicción de dos mundos alojados en uno solo: el mundo en que son y aquel en que no son, el mundo donde hay algo ‘entre’ ellos y quienes no los conocen como seres parlantes y contabilizables; y el mundo donde no hay nada” (2010, p. 42). “Yo no vengo por las ocho horas y los cuarenta escudos, vengo porque hay que hacer algo para que no sigamos viviendo así, humillados, porque una vida así no es justa” (SARAMAGO, 2000, p. 403).

El filósofo argelino pone el acento en este aspecto porque no olvida la prescripción que pesa en la república platónica sobre los campesinos y alfareros que están compelidos a concentrarse en su trabajo y dejar el terreno de la política a los que disponen del tiempo necesario para dedicarse a esa actividad. Se trata de un viejo axioma repetido a ultranza hasta el día de hoy, ese “que encomienda a los dominados a quedarse en su lugar ya que es el único que corresponde a su manera de ser, y a seguir siendo fieles a esta manera de ser, pues es la única adecuada para el lugar que ocupan” (2002, p. 14).

Esta tesitura es incuestionable en la versión saramaguiana del trabajo representada por los personajes aquí convocados que hacen lo posible para derrocarla. Es más fácil de observar en João Mautempo, que es un verdadero líder gremial que en Cipriano Algor, cuya lucha es interior y solitaria. “Unámonos todos para exigir nuestro salario, porque ya va siendo hora de que tengamos voz para decir cuál es el valor de nuestro trabajo, no pueden ser siempre los amos los que decidan lo que nos van a pagar” (SARAMAGO, 2000, p. 170).

Pero, no por eso menor, ya que su actitud política consiste en desafiar con las pocas fuerzas que le quedan los imperativos de un orden que lo vulnera y que no quiere aceptar tácitamente [“no podemos seguir aquí parados a la espera de que el mundo se nos caiga encima, Sobre mí ya se ha caído, Todo lo que caiga sobre usted cae sobre mí, ayúdeme que yo le ayudaré” (SARAMAGO, 2000, p. 89)]. Probablemente por la inspiración que ofrece a los que lo rodean es que su gesto gana seguidores que se suman a su causa, tal como queda demostrado en los momentos finales en que Marta y Marçal avalan su partida del Centro e incluso, la imitan. Esta es la tercera pincelada digna de destacar, en la que se observa ya una clara continuidad de intenciones entre los personajes confrontados.

IV

no soportaría vivir allí dentro el resto de su vida... sin más mañana que la hija que cree traer dentro de sí (SARAMAGO, 2000, p. 370)

El epígrafe corresponde al capítulo 18 de *A caverna* y hace referencia a esa seguridad materna que experimenta Marta Algor al creer estar embarazada de una niña y no de un varón. Traigo esta novedad a colación porque Cipriano va a ser abuelo como abuelo fue también João Mautempo al final de su vida y también de una niña que se transformó en una joven impetuosa, capaz de ponerse al lado de esas otras mujeres saramaguianas de entereza sin igual. Y lo hago de manera consciente porque me interesa cerrar esta exposición recuperando una vez más la tesis XII⁴ de filosofía de la historia de Walter Benjamin que en su última línea contrapone la imagen de los antepasados esclavizados al ideal de los descendientes liberados invirtiendo esa relación lógico-temporal. No se trata de aceptar resignadamente la felicidad de los nietos si los abuelos sufrieron el vejamen y la humillación porque la memoria no se sostiene con compensaciones fraudulentas. “Para lograr la felicidad de las generaciones futuras – sostiene Reyes Mate en un comentario acotado al caso – hay que decir basta ya a las injusticias presentes y para eso hay que sentir vitalmente la indignación ante la injusticia pasada” (p. 208). La nieta de Algor todavía no ha nacido como para entenderlo pero María Adelaide, la hija de Manuel Espada, ya crecida al final del libro, lo sabe con certeza y honra esa misión que le ha tocado: “Ahora mismo estaba María Adelaide clavada en su asiento, parecía mareada, y de repente la encontramos en la plaza, fue la primera en salir” (SARAMAGO, 2000, p. 423). Esta es la cuarta pincelada que nos ofrece el autor.

Hay una disimetría al final de los dos libros en relación con la esperanza y probablemente esté aquí una de las reelaboraciones más importantes del pensamiento saramaguiano que se evidencia al poner frente a frente a estos dos

personajes que estoy analizando en relación la metáfora de la estatua y la piedra. La gesta heroica de la primera novela con ese final estruendoso en que comparecen vivos y muertos en la toma de las fincas⁵ es un guiño sobre la posibilidad de una luz al final del camino pero se vuelve incertidumbre en el último capítulo de *A caverna*, cuando se advierte con claridad que –como decía Benjamin- el enemigo no ha dejado de vencer. Por esta razón el desafío al que se expone Cipriano Algor es más temerario que el del labriego João Mautempo porque ese enemigo está oculto, no se deja ver. Es que ha cambiado la imagen de poder, de territorio, de dominación; se ha globalizado el pensamiento y se ha difuminado la percepción de las coordenadas ideológicas. No olvidemos que el sentido de la historia que “hace 30 años conducía a la revolución mundial, actualmente conduce al triunfo del mercado” (RANCIÈRE, 2011, p. 266). “Decidiréis vuestra vida, yo ya he decidido la mía, no voy a quedarme el resto de mis días atado a un banco de piedra y mirando una pared” (SARAMAGO, 2000, p. 437).

Esa misma asimetría converge en la experiencia de lectura. Nos gustaría ver a Cipriano Algor salir airoso de esa encrucijada en que lo metió el Centro con su sed de expansión desmedida pero no es de eso de lo que se trata este cuento de hadas dialéctico (Aludo a mi investigación plasmada en el libro *La Caverna de José Saramago: una imagen dialéctica*, [EDUCC, 2013]). Saramago no propone soluciones mágicas; sólo alerta sobre las condiciones necesarias para hacerle frente a un mundo cada vez más adverso y menos humano y éstas se condensan exclusivamente en la resistencia, en la capacidad de decir no a la injusticia y a la desigualdad que hoy atestan credencial de legitimidad. Queda claro entonces que, es en el mundo del trabajo y de la política, en donde pueden encontrarse estos atisbos de contrapoder que revelamos en estas breves pinceladas. Por esta razón, una lectura que le haga honor a estos personajes, ayuda a pensar en esa dirección. Como advierte su propio creador: “Quien en todo esto no encuentre novedades necesita que le arranquen las escamas de los ojos o que le abran un agujero en la oreja, si es que no lo tiene ya y sólo ve en las orejas de los otros” (SARAMAGO, 2000, p. 352).

Notas

¹ “Todos regresan tristes a Monte Lavre, como si les hubiesen arrebatado otra cosa más valiosa, quién sabe si el brío, no es que lo hubieran perdido, pero hay aquí, sin duda, una ofensa cualquiera, los trataron con desprecio” (SARAMAGO, 2000, p. 130).

² “Si nos interrogan, la respuesta siempre la misma, sólo queríamos ganar lo que creemos que es justo” (SARAMAGO, 2000, p. 177).

³ “Lo que siempre han querido ellos es rebajar nuestra dignidad, y, oyéndolo, todos entienden lo que dice, ellos son la guardia, la pide, es el latifundio y su dueño Alberto o

Dagoberto, el dragón y el capitán, el hambre y el hueso roto, el ansia y la quebradura, han querido humillar nuestra dignidad, pero esto no ha de seguir así, tiene que acabarse” (SARAMAGO, 2000, p. 401).

⁴ “la clase obrera desaprendió en esa escuela tanto el odio cuanto la voluntad de sacrificio. Una y otra se nutren, en efecto de la imagen de los abuelos esclavizados, no del ideal de los nietos liberados” (REYS MATE, 2009, p. 197).

⁵ “Y entonces en un sitio cualquiera del latifundio, la historia se acordará de decir cuál, los trabajadores ocuparon una finca. Para tener trabajo, nada más, que se cubra de lepra mi mano derecha si no es verdad” (SARAMAGO, 2000, p. 433)

Referencias

- BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad. B. Echeverría. Rosario: Prohistoria, 2009.
- KOLEFF, Miguel Alberto. *La caverna de José Saramago: una imagen dialéctica*. Córdoba: EDUCC, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. *El desacuerdo. Política y Filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *El filósofo y sus pobres*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2002.
- REYS MATE, M. *Medianoche en la historia*. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin. “Sobre el concepto de historia”. Madrid: Trotta, 2009.
- SARAMAGO, José. “De como el personaje fue maestro y el autor su aprendiz”. In: KOLEFF, Miguel Alberto. *Diccionario de personajes saramaguianos*. Córdoba: Fundación Santillana.
- SARAMAGO, José. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SARAMAGO, José. *A estátua e a pedra*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.
- SARAMAGO, José. *La caverna*. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.
- SARAMAGO, José. *Levantado del suelo*. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.
- SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. Lisboa: Caminho, 1980.

AL ENCUENTRO DE LOS HOMBRES IMAGINARIOS

MARISA LEONOR PIEHL

Este trabajo que se encuadra en una serie de escritos que vengo realizando en el marco del Equipo de Investigación sobre la Narrativa de José Saramago y la Cátedra Libre José Saramago, radicada en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, en el año 2002. Junto a los otros integrantes de esta Cátedra –y a los alumnos que año a año nos acompañan–, luego de más de una década realizando diferentes abordajes de las novelas, en los últimos tiempos comenzamos a profundizar la lectura del corpus completo de las obras del escritor portugués y yo me dediqué, con profundo interés, a los *Cuadernos de Lanzarote*, estudiando en ellos, especialmente, la visión del arte que el autor plasmó en esos diarios, tan detallada como original.

Uno de los ejes que ha venido ordenando el trabajo que realizamos en la Cátedra – que a mí me interesa en especial y que guió la lectura de los *Cuadernos* –, apunta a esa versión personal del Humanismo tradicional que propone Saramago, un Humanismo moderno, adaptado a este siglo que hace poco comenzamos a transitar. Y muchas publicaciones que han salido a la luz en los últimos tiempos confirman la idea de que toda la obra de este escritor portugués está atravesada de un humanismo muy particular, ese que Horácio Costa, allá por el año 2006¹, denominara el *verdadero humanismo saramaguiano*. Esta idea se reafirma, también, por quienes calificaron al escritor como *el humanista por excelencia* (ORERO, 2010), *el más grande humanista portugués* de la modernidad, *el último humanista* de Iberia (VÁZQUEZ, 2014). Y, entre ellos, Leandro Lopes quien, con una osadía fundada, revierte la lógica de los términos y titula su documental: *Un humanista por acaso escritor* (2015).

El humanismo saramaguiano es mucho más que una propuesta teórica, que una forma de pensar la vida, que una lógica discursiva. El humanismo de José Saramago es el ejercicio de una acción, es una ‘puesta en práctica’ en la vida de cada

uno de sus personajes y en la médula de cada uno de sus escritos... Esas creaturas, esos textos, se convierten en la concreción de una búsqueda personal de la posibilidad terrena, cotidiana y específica, de hacer de esos ideales una realidad.

Y en esta línea de pensamiento, volviendo a focalizar el estudio en la novelística saramaguiana, el presente trabajo buscará rastrear el contenido de esas consideraciones en una obra en particular, una obra en la que –más allá del reconocido *universalismo* presente en todas las novelas de José Saramago– aparecen casi todas las naciones y, por ende, casi todos los habitantes del mundo occidental: la novela *La balsa de piedra*.

La balsa de piedra (1999) propone, en su construcción, diferentes grupos de personajes claramente identificables – por un lado los gobiernos, por el otro los hombres y mujeres que viven y recorren la Península – que reaccionan de manera diferente y que llegan, también, a distintos resultados a lo largo del relato.

Al comenzar la lectura, probablemente destacará el viaje iniciado por los gobiernos ibéricos a partir del momento en que la primera grieta aparece en Cerbère, en el que nadie consigue realmente ver lo que le sucede a su prójimo – mucho menos, entenderlo o comprenderlo – y, todavía mucho menos, consiguen comunicarse. Cada uno habla, públicamente o en reuniones secretas, pero ninguno escucha a su alrededor.

Paralelamente, y a medida que avanza la lectura, el derrotero del otro grupo de personajes, iniciado por Joaquim Sassa y que reúne a tres hombres, dos mujeres y un perro, les brinda las condiciones necesarias para que, en forma paulatina, vayan logrando descubrir al Otro.

Simultáneamente, un lector iniciado en las particularidades de la escritura saramaguiana se sentirá interpelado por la voz del narrador y la del autor –fuera de los límites de la novela– que colaboran destacando aspectos del carácter y del accionar de estos personajes, valorándolos como elementos positivos en el ser humano en general. Tomemos – para respaldar el enfoque elegido para este trabajo y a modo de ejemplo – estas breves pero certeras declaraciones del autor, en sus conversaciones con Juan Arias, donde explica que, en sus novelas, busca “construir personajes que sean más de lo que nosotros somos” (ARIAS, 1998, p. 62).

Como un modo de sistematizar todos los comentarios anteriores, muchas propuestas teóricas sobre este nuevo Humanismo y de organizar esta disertación, tomaré las palabras de Julia Kristeva en su conferencia “Diez principios para el humanismo del siglo XXI”, pronunciada en la Universidad de Roma III, el 26 de octubre de 2011. Allí, Kristeva propone estos “*diez principios*, que no son diez mandamientos, sino diez invitaciones a pensar vías de comunicación entre nosotros”.

¿Cuál es, a rasgos generales, la propuesta humanista de Julia Kristeva? Así lo sintetiza ella, casi al terminar su conferencia: “Ni dogma providencial, ni juego del espíritu: la refundación del humanismo es una apuesta”. Y esa es la apuesta que, a mi entender, hace José Saramago en esta novela y que plantea en palabras de José Anaiço: “ésta es otra isla, la ibérica, que era península y dejó de serlo, la veo *como si* [...] hubiese decidido lanzarse mar adentro en busca de *los hombres imaginarios*” (1999, p. 78, el resaltado es nuestro.). Uniendo ese primer comentario que registrara Juan Arias – esa intención de *construir personajes que sean más de lo que nosotros somos* – y esta idea de hombres imaginarios, podemos asumir que este grupo de seres humanos y no tanto (tres hombres, dos mujeres y un perro) va a poseer esas características humanísticas que buscamos destacar y que, a su vez, coinciden con las propuestas que otros pensadores de la actualidad tienen para el hombre del siglo XXI.

Uno de los principios de Kristeva dice así: “*El hombre no hace la historia, pero la historia somos nosotros*. Por primera vez *Homo sapiens* es capaz de destruir la Tierra y a sí mismo en nombre de su religión, sus creencias y sus ideologías”. Pero, así como es capaz de destruir la tierra – y por ende, y en paralelo, su opuesto ‘positivo’ –, es también capaz de gobernarla, de tomar el timón y decidir el rumbo de sus actos, como especula Pedro Orce una noche, antes de seguir el viaje, cuando “reparó en que sus propios pies se asentaban sobre ella, sobre la cosa, una piedra enorme, con la forma tosca de un barco, y allí otra, larga y estrecha como un mástil, y otra más, ésta sería el timón [...] un barco de piedra” (p. 237). Pedro Orce, quien en su nombre lleva el rastro del primer hombre conocido que pisó suelo europeo, descubre este fenómeno geológico y se sienta a reflexionar: “si esta nave se balanceara un poco creería que iba navegando, y entonces, cuánto puede la imaginación, se le ocurrió la idea absurda de que quizá fuera realmente navegante de esta nave petrificada, hasta el punto de que fuera ella la que arrastraba la península a remolque” (p. 238).

Y esta cita nos lleva a otro de los principios de Kristeva, la idea de que “el cuidado amoroso del otro, la cura ecológica de la Tierra, la educación de los jóvenes”, entre otras acciones, permitirá un cambio de actitud frente a esta porción del Universo que nos cobija y que nos da las condiciones necesarias para la vida.

A partir del quiebre y la posterior separación de la Península Ibérica, muchas y diferentes son las reacciones de los hombres y mujeres que la poblaban, tanto como de aquellos que de alguna manera se vieron afectados desde el exterior. Por ejemplo, los gobiernos de España y Portugal sienten corroído su poder y la consecuente pérdida de autoridad, especialmente frente a las potencias que les hablan desde la supuesta ‘estabilidad’ de su poder (Inglaterra, Estados Unidos, entre otros), y por ello toman medidas que oscilan entre la desesperación y el ridículo, sin

considerar una adaptación autónoma a la situación y, mucho menos, un posible aprendizaje a partir de la experiencia que la naturaleza les presenta.

Los turistas y una porción de la población estable de la península se desesperan por salir y por alejarse de esa suerte de Caja de Pandora en la que se ha convertido esta porción de tierra. Pero otros habitantes, entre los que se encuentran nuestros seis personajes, asumen una postura más madura, más ‘humanista’, y deciden aprender a convivir con el cambio, buscan reunirse, acercarse a otros con una similar posición frente a la vida, y aprender a adaptarse a esta nueva realidad. Así lo expresa Joana Carda: “Si fui a Lisboa a buscarlos, no fue sólo por causa de los hechos insólitos a los que aparecen vinculados, sino porque vi que eran personas apartadas de la lógica aparente del mundo, y así precisamente me siento yo” (1999, p. 179).

Otro grupo de principios enunciados por Julia Kristeva hacen referencia a la idea de *Multiverso* (en oposición a Universo) y, a partir de allí, a “*combatir esta nueva banalidad del mal que es la automatización en curso de la especie humana*”. En consonancia con estas ideas, también se propone “*retomar los códigos morales inmemoriales*, sin debilitarlos, para problematizarlos y renovarlos en vista de nuevas singularidades” ya que “*el humanismo es el encuentro de las diferencias culturales*”...

Mucho es lo que propone la novela en relación a estas ideas. En primer lugar podríamos hablar de la reacción mundial de identificación con quienes están viviendo en carne propia la separación y esa emblemática frase de “Nosotros también somos ibéricos”, dicha en todos los idiomas y en casi todas las situaciones posibles. También se puede hablar, ahora más circunscriptos al grupo de personajes, de esta idea de vivir en comunidad, de acercamiento. Como lo expresara Joana Carda (“vi que eran personas apartadas de la lógica aparente del mundo, y así precisamente me siento yo” [p. 179]) o como lo hace Joaquim Sassa (“lo único verdadero que existe en este momento sobre la tierra es que estamos aquí juntos” [p. 233]), estos personajes logran desprenderse de esos condicionamientos impuestos por la sociedad moderna (un matrimonio, un trabajo administrativo) y hacen su apuesta – esa apuesta humanista – a favor de la vida en comunidad:

No sé si vamos a seguir juntos, es cuestión que tendrá que ser resuelta, pero, por mí, quiero estar donde esté María si ella lo acepta así y lo quiere, [...] y ella dijo, Eso quiero, sin otros circunloquios innecesarios. Dijo José Anaiço [...] me quedaré con Joana y con vosotros si ella decide quedarse. Ahora le tocaba a Joana [...] Me quedo contigo, [...] Por fin [...] Pedro Orce dijo, Yo voy a donde vayamos (1999, p. 251).

Pero una comunidad que no requiere de contratos, debe ser revisada cuando la vida así lo demanda, como por ejemplo frente a los embarazos de las dos mujeres:

La vara con la que rayé el suelo ha perdido su virtud, pero va a servir aún para hacer aquí otra raya, y vamos a saber quién se queda de un lado y quién del otro, si es que no podemos quedarnos todos juntos del mismo lado, [...] Nos unimos un día, y del mismo modo podemos separarnos, dijo Joana Carda” (p. 358).

Y casi guiados por José Saramago, en vez de por Julia Kristeva, nos encontramos con un nuevo conjunto de principios: por un lado, un Humanismo que “*es un feminismo*”, que habla de la emancipación de las mujeres y de sus “luchas por la paridad económica, jurídica y política”; un Humanismo que, como dijera Santa Teresa de Ávila, reconoce que “*no somos ángeles, tenemos un cuerpo*” y que habla de una “libertad de los deseos que [...] no censura ni adula, pero que se propone dilucidar, acompañar y sublimar”; un Humanismo que implica un “*proceso de refundación permanente*, [ya que] no se desarrolla sino por *rupturas* que son *innovaciones*”.

Y este grupo cumple con todas estas ‘invitaciones kristevarianas’. En primer lugar, porque las mujeres son las que asumen – con naturalidad, sin imposición y como resultado de la vida misma – un rol de liderazgo: ellas terminan de dar forma al grupo, ellas se acercan a sus hombres, ellas administran la vida diaria y encuentran las soluciones a muchos de los problemas que se les plantean. Sin dejar de lado a los hombres, aprovechando las particularidades y las potencialidades de cada uno, y reconociendo el propio error cuando la ocasión lo amerita, las mujeres se ponen al mando de la partida y los hombres se adaptan a la situación e incluso, muchas veces, lo agradecen.

El advenimiento de ese gran embarazo colectivo – que abarcó a todas las mujeres que habitaban en ese momento la Península – proyecta esa presencia femenina a un escenario mayor y pone en evidencia un debate que, según la filósofa búlgara, todavía debe plantear el Humanismo: “una nueva reflexión sobre la elección y la responsabilidad de la maternidad”. La novela también se detiene allí: la maternidad no se plantea sino como reflejo de la fertilidad y la esperanza de una nueva generación (¿de hombres imaginarios?) hija quizá de ese “gigantesco tajamar que va empujando las olas hacia delante, penetrándolas, aguas murmurantes, el soplo y el suspiro de los vientos” (p. 399).

Y, para terminar, el primer principio que enunciara Kristeva:

El humanismo del siglo XXI no es un teomorfismo. El Hombre con mayúscula no existe [...] el humanismo tiene el deber de recordar a los hombres y las mujeres que, si nos consideramos a nosotros mismos como los únicos legisladores, es únicamente por la *puesta en cuestión continua* de nuestra situación personal, histórica y social que podemos decidir acerca de la sociedad y de la historia.

Y Saramago pone a sus personajes en una última circunstancia que deberán dilucidar, quizá la más delicada, la más comprometida: decidir la forma en que trascenderá su muerte un ser querido. ¿Llevarlo a la ciudad donde vivía o dejarlo donde murió? ¿Enterrarlo en el cementerio o en otro lugar? ¿Colocar algún tipo de identificación sobre su tumba...? ¿Cuál?

La novela termina con dos hombres, dos mujeres, un perro y un cadáver en esta situación. Nuevamente son las mujeres las que primero reconocen la problemática y acompañan la partida del amigo. Y son también ellas las que deciden dónde va a ser enterrado su cuerpo: “Ni a Bienservida ni al pie de un árbol, lo llevamos a Venta Micena, vamos a enterrarlo en el lugar donde nació” (p. 408). Y el perro, quizá como símbolo de toda esa porción de la vida que no es humana, “va debajo de la galera y debajo de Pedro Orce, como si lo llevara él, tal es el peso que siente sobre su cuello” (p. 409). “No lo vamos a enterrar aquí [dijo María Guavaira,] Señaló las colinas blancas, hacia el lado de la Cueva de los Rosales, donde se encontró el cráneo del europeo más antiguo [...] y dijo, Se quedará allí, es el lugar que él habría elegido” (p. 410-411).

Y Joana Carda coloca la vara de negrillo en su cabecera: “No es cruz, como bien se ve, no es una señal fúnebre, es sólo una vara que perdió la virtud que tenía, pero aún puede servir para esto, ser reloj de sol en un desierto calcinado, tal vez árbol renacido [...] mañana lloverá sobre estos campos” (p. 412).

Poco más para decir antes de cerrar este trabajo. El humanismo saramaguiano (como dijéramos al iniciar este escrito, *verdadero, extraordinario, profundo*, el más grande [humanismo] portugués de la modernidad, último de Iberia, el de *Un humanista por acaso escritor*) inunda estas páginas y le da vida a este grupo de personajes que recorre la península. Es allí donde cada uno deberá actuar y experimentar, sin saber cuál es su destino y sin poder ostentar pretensiones de estabilidad. Es allí donde tanto los personajes como los lectores podrán ensayar las distintas maneras de responder a la universal y saramaguiana pregunta de “¿quiénes somos?”². Es allí donde, en las últimas palabras de la novela, junto con una península que finalmente se detuvo...: “Los hombres y las mujeres, éstos, seguirán su camino,

qué futuro, qué tiempo, qué destino. La vara de negrillo está verde, tal vez florezca para el año que viene” (p. 412).

Notas

¹ Entre otros, en 2007, Andrés Sorel lo consideró un *extraordinario* humanismo; en 2010, el diario La Nación habló de su *profundo* humanismo.

² Así traducido en la versión española del libro de Juan Arias.

Referencias

- ARIAS, Juan. *José Saramago: el amor posible*. Barcelona: Planeta, 1998.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método II*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1998.
- HALPERÍN, Jorge. *Saramago: “Soy un comunista hormonal”*. Buenos Aires: Le Monde Diplomatique, 2002.
- KRISTEVA, J. Conferencia: “Diez principios para el humanismo del siglo XXI”. Universidad de Roma III, el 26 de octubre de 2011. Disponible en:
file:///C:/Users/Administrador/Downloads/5609-Texto%20del%20art%C3%ADculo-21944-1-10-20130625.pdf
- PONCE, Mónica; CASTAÑEDA, Graciela; PIEHL, Marisa (Orgs.). *Indagaciones. Ensayos sobre la alteridad en la narrativa de José Saramago*. Córdoba, Argentina: EDUCC, 2006.
- SARAMAGO, José. *Cuadernos de Lanzarote (1993 – 1995)*. Madrid: Alfaguara, 1998.
- SARAMAGO, José. *La balsa de piedra*. Buenos Aires: Alfaguara, 1999.
- SARAMAGO, José. *Cuadernos de Lanzarote II (1996 – 1997)*. Buenos Aires: Alfaguara, 2002.
- TODOROV, Tzvetan. *El jardín imperfecto*. Buenos Aires: Paidós, 1999.

RESENHAS

JOSÉ SARAMAGO NUMA ENCRUZILHADA, A TERCEIRA VIA

PEDRO FERNANDES DE OLIVEIRA NETO

Sem resistir mais tempo que o prometido para si mesma, Teresa Cerdeira, para o carro numa *rue* e, ali mesmo, sobre o volante conclui a leitura de *Levantado do chão*. Vão todos, os vivos e os mortos. É o primeiro livro que lê de um desconhecido escritor português que quis com este romance dizer a sua terra de origem. “Isto é o Alentejo”. Não o de grandes e abertas paisagens que carregam a vista de todos para a mais cálida melancolia. Mas sobre a gente, conflitos, alguns amores, muito sacrifício e grandes fomes, as vitórias e os desastres, a aprendizagem da transformação, e mortes. E à frente, dando saltos e as corridas da sua condição, vai o cão Constante, podia lá faltar, neste dia levantado e principal. Uma, duas, três vezes relê estas últimas linhas. Os olhos da leitora, anuviados pela emoção desde que principiou o fim do romance, já não veem ao certo; são agora dois regatinhos que todam o texto. As letras deixam de significar e são uma negra pasta informe que boia numa piscina branca. Quando retorna ao Brasil, Teresa, depois de tomar a porta das decisões, modifica seu interesse original; o projeto para o doutoramento deixará aquele José melhor conhecido por este ainda por conhecer.

No correr da pesquisa vieram dois novos livros e um deles levaria este José ao seu primeiro grande passo como escritor. *Memorial do convento*, depois do inesperado sucesso entre os leitores em Portugal, chega deste lado do Atlântico e a várias partes do mundo. Não tarda, e aparece um romance que se fez da mesma força dos dois primeiros, *O ano da morte de Ricardo Reis*. Os três livros inauguram na literatura do seu autor uma linha criativa que servirá durante muito tempo como o único designativo, sobretudo aos mais apressados, o de romancista histórico.

Esses romances publicados na década de 1980 se filiavam aos modelos pós-modernistas em voga entre outros escritores, mas só compõe numa das múltiplas possibilidades de realização literária do autor; ele abandonaria na década seguinte tal modelo e só retornaria muito próximo do desfecho da sua carreira. Não só isso: rejeitaria o designativo porque, ao invés de se apropriar da história para repeti-la, preferia o papel de colocá-la em suspeição, tornando-a matéria através da qual podia perscrutar o tempo dos acontecimentos e o seu próprio tempo. isto é, em parte, o diálogo proposto pelo escritor, se melhor se filia à chamada vertente pós-modernista, nasce da leitura não especificamente destes escritores, alguns pouco distantes da sua geração como Marguerite Yourcenar, mas com aqueles que no passado visitavam da história e dela recolhiam situações e protagonistas emprestando-lhes outra dimensão: no caso daquelas, substituindo, por exemplo, o que aconteceu pelo que poderia acontecer, e destas, fazendo-as personagens dotadas de um papel lendário ou mítico. Esta dimensão do *e-se* – em parte fundada no princípio da mimeses aristotélica, segundo o qual ao poeta interessa não o acontecido mas o que poderia acontecer – encontra, enquanto este romancista português está interessado pela história e pelo imaginário poético do seu povo, outra dimensão importante.

Na década anterior aos primeiros romances deste José, em França se constituía, no âmbito da chamada terceira geração da Escola dos Annales, o que ficou conhecido por *nouvelle histoire*. Para os partidários desta nova corrente historiográfica, ao historiador não deve interessar apenas a narrativa única composta a partir da decupagem dos documentos oficiais. A aproximação entre a criação literária e esta nova dimensão da historiografia será o fio condutor que servirá à pesquisa de Teresa Cerdeira. Há pelo menos dois vieses possíveis para tanto: a maneira como o escritor se utiliza dos acontecimentos históricos, um trabalho que chamaríamos de rasura da história oficial e a proximidade do próprio romancista com os teóricos da *nouvelle histoire*.

Mas, o princípio deste novo viés de leitura da história, mais tarde plasmado no controverso modelo de ensino de história ao contrário do professor Tertuliano Máximo Afonso em *O homem duplicado*, só se apresentaria de maneira muito clara como *maneira de composição literária*, podemos assim dizer, no romance *História do cerco de Lisboa*, que só se publicaria no mesmo ano quando Teresa Cerdeira também publicaria já o resultado de sua pesquisa no livro *José Saramago entre a história e a ficção. Uma saga de portugueses*. De maneira que, a aguda percepção da pesquisadora terá encontrado nesta ocasião algumas relações, se hoje ainda mais visíveis que em 1989, só possibilitadas por questões que estão mais na vivência que propriamente na leitura despresticiosa ou mesmo cerrada do texto literário.

Contemporânea à *Levantado do chão* é a publicação de uma tradução realizada pelo seu autor para *Le Temps des Cathédrales* de Georges Duby, uma das

figuras da *nouvelle histoire*. Detalhe: esta obra é publicada em Portugal apenas três anos depois da edição original – isto é, no mesmo ano de *Levantado do chão*. O que significa dizer que, se os princípios dessa nova corrente da historiografia estão na superfície temática e estrutural de *História do cerco do Lisboa*, romance que averigua o episódio oficial segundo o qual os portugueses com ajuda dos cruzados tomaram Lisboa dos mouros, já se constituía em método criativo utilizado pelo escritor.

Entre Georges Duby e José Saramago estava Teresa Cerdeira, quem com eles partilhou não apenas do debate acalorado sobre a *nouvelle histoire* mas todos os lances de sua arriscada leitura que unia duas pontas de um mesmo fio e então proposta à orientação da professora Cleonice Berardinelli. *Entre a história e ficção. Uma saga de portugueses* foi um dos primeiros estudos sobre a obra de José Saramago e, desde sua publicação em Portugal se tornou referência fundamental e obrigatória nos estudos sobre a obra de José Saramago; a tese, quando revista e publicada em livro, o primeiro título que estudava profundamente um dos veios principais do universo criativo do escritor português.

Os três principais romances do início da carreira são aqui realinhados como se formasse uma trilogia involuntária na qual o seu autor explora três tempos, três momentos da história portuguesa e três possibilidades de sua releitura: *Levantado do chão*, romance que conta a história de várias gerações de trabalhadores rurais de um Portugal profundo, desde a sua fixação na terra, passando pela exploração contínua do latifúndio à libertação propiciada pela revolução deles próprios, se apresenta como uma epopeia campesina; *Memorial do convento*, que investe na possibilidade de contar a história do Convento de Mafra, obra de um rei para saciar suas ambições próprias e os desígnios de dominação da fé católica e finda por contar sobre o esforço e a renúncia impostos a homens e mulheres envolvidos numa megalomania cuja subversão se completa pela construção de um sonho mais impossível, é lido como a história da repressão da utopia; e, *O ano da morte de Ricardo Reis*, romance que recria o heterônimo de Fernando Pessoa para quem o dever do homem é o de se contentar com o espetáculo do mundo, é colocado entre o fingir e o existir até atestar sobre a impossibilidade do homem fora da história, confluindo o lugar crítico do escritor com esta personagem e o do leitor com a percepção disso. A leitura conjunta desses três romances expõe os dilemas saramaguianos com a história e por isso suas constatações assovia-se tão marcadamente aos romances que vieram depois: *História do cerco de Lisboa*, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, *A viagem do elefante* e *Caim*. O que observamos com Teresa Cerdeira é o tratamento ficcional ou a desmontagem do discurso de verdade pelas mãos ardilosas de um escritor inquieto com os dogmatismos, as certezas acabadas e a história enquanto pura e simples repetição. Exceto o penúltimo, que se filia muito claramente ao propósito sempre negado pelo escritor, uma vez que se trata de um romance cuja narrativa recria um passado, os demais são objetos que

interrogam – e intervêm – sobre a condição do homem comum e suas relações com as circunstâncias de verdade enformadoras do imaginário coletivo.

Teresa Cerdeira sublinha ainda que a leitura da história proposta por José Saramago é constituída pelo ponto de vista inusual, o dos que ficaram fora da história oficial mas, de fato e de direito, seus protagonistas, porque são suas forças as que movem toda sua engrenagem. Se não fosse o sacrifício de homens e mulheres em seu tempo, as gerações que os sucederam ainda estariam presas na mesma redoma de vícios em que uns poucos vivem à banca rota do esforço contínuo e prolongado de uma extensa maioria; sem os trabalhadores, nem rei e nem os turistas que hoje se regozijam ante a magnitude do Palácio Nacional de Mafra, partilhariam da realização da megalomania e dos encantos do patrimônio; sem o exercício daqueles que caminham na direção à contrapelo da história estaríamos continuamente condenados aos cercos e as formas diversas de opressão impostas pelas maneiras rasas e deterministas de pensar que colocam uns melhores que os outros. Desconstrói-se assim um dos princípios cruciais: nada existe fora da história. E, ao compreendê-la como uma forma de ficção e a ficção uma forma de história. Logo, este estudo de Teresa Cerdeira ressignifica uma dimensão muito cara à literatura e continuamente escamoteada por literatos e historiadores: a dimensão imaginativa é tão ou mais fundamental para a compreensão da nossa própria história que propriamente os fatos limpos e só manuseáveis à distância objetiva. Ou ainda, que a história é motivada por nossas próprias subjetividades, visto que modelamos e somos modeláveis pelos seus acontecimentos. Tais dimensões são fundamentais, portanto, além da compreensão da literatura saramaguiana porque tocam em variáveis fundamentais ao nosso lugar no mundo e nossa própria relação com as condições que as-nos constituem. E este é um valor só alcançável pela leitura crítica do literário.

Quando *Entre a história e a ficção* se publicou em Portugal, José Saramago disse a Teresa Cerdeira que este livro “viçoso de conteúdo” era um exemplo do que imaginava ser uma tese: “saber compreender e saber comunicar”. Podemos ler estas palavras apenas pelo que elas dizem à primeira vista, que estamos diante de um estudo que faz uma atenta leitura sem desfigurar o objeto literário, porque à medida que o deslinda o preserva, e porque está escrito de forma clara, simples e acessível aos leitores fora do letramento acadêmico, àqueles que conservam o prazer da leitura pelo prazer. Mas, é possível a partir delas acrescentar outras possibilidades: o de ser este um estudo fundamental aos interessados em descobrir que o literário se constitui de diversas camadas de saberes e a partir delas podemos estabelecer nossas próprias diretrizes de compreensão sobre nossa condição no mundo e sua complexa realidade – isto é, uma obra literária não é apenas via de acesso a outras vidas possíveis mas a outros modos de ser e estar no mundo. E este deve ser o trabalho de deslindar o texto para outros leitores: um degrau para a percepção das

possibilidades implicadas no literário e que muitas vezes passam pela vista de quem lê sem significação além da decodificação superficial do texto.

Por tudo o que dissemos aqui, percebe-se claramente que este livro é a palavra que Teresa Cerdeira acrescenta à sobrevida do escritor, compreendendo por este termo o que Carlos Reis no seu *Dicionário de Estudos Narrativos* designa sobre a personagem como “prolongamento das suas propriedades distintivas, como figura ficcional, permitindo reconhecer essas propriedades noutras figurações, para este efeito designadas como *refigurações*. A sobrevida concede à personagem uma existência autónoma, transcendendo o universo ficcional em que ela surgiu originariamente”. Do conceito, aproveitemos, desfazendo o termo de figura ficcional, os caracteres de “prolongamentos das suas propriedades distintivas” e a “existência autónoma” do escritor para além do seu próprio contexto.

Assim, o esforço empreendido para a publicação deste estudo, quase vinte anos depois da sua primeira edição – e agora no Brasil – tem suas qualidades. Colocar os leitores da obra de José Saramago, sobretudo os das gerações mais atuais, em contato com um trabalho de fôlego e indispensável para encontrar ou reencontrar um universo cuja riqueza está em contínua expansão, seja pelas novas leituras sugeridas por novos instrumentos teóricos, seja pelas novas forças de sentido propiciadas por outros contextos. *José Saramago entre a história e a ficção. Uma saga de portugueses* integra ainda outra novidade, que se passou despercebida a olhos mais comuns não pode passar a olhos mais atentos. Publica-se a partir dele a Coleção Estudos Saramaguianos, que se propõe apresentar alguns trabalhos considerados fundadores da crítica saramaguiana e de seus herdeiros diretos e indiretos que inauguram outros meandros para o estudo da obra de José Saramago, isto é, daqueles leitores que se dedicaram ao trabalho de discutir questões diversas oriundas ou perpassadas na literatura desse escritor português.

Já agora, voltamos à Teresa Cerdeira com o *Levantado do chão* entre as mãos numa *rue* de Paris. Só conseguimos perceber, com ela, que seu destino resultaria em escrever um projeto de doutoramento. E depois, viria a defender sua tese? E vê-la publicada? Que o seu autor, recebido à primeira leitura dos leitores insensíveis ou trajados da arrogância acadêmica como um medíocre usurpador da língua portuguesa, ganharia quase uma década depois o Prêmio Nobel de Literatura e se tornaria o primeiro escritor de língua portuguesa a conseguir tal feito; que as possíveis interrogações nascidas durante a realização da pesquisa se tornariam em possibilidades as quais outros mais falariam mais tarde; que o livro publicado em Portugal e tomaria, tempos depois, mesma forma na deste lado do Atlântico; que quem escreve este texto e um dia só pôde ter este livro copiado porque o dinheiro nunca chegava para cobrir os valores cobrados por um objeto tornado peça rara teria o privilégio de contribuir diretamente para sua publicação no Brasil; nada disso está escrito. E nem Teresa Cerdeira, nem Pedro Fernandes, quem também leu e se

emocionou com os Mau-Tempo porque reviu sua própria história e a da sua família na história desses trabalhadores rurais sem-terra, sabiam que um escritor, a literatura e um livro ainda produzem os mais belos milagres da história.

José Saramago entre a história e a ficção. Uma saga de portugueses

Teresa Cristina Cerdeira

Coleção Estudos Saramaguianos

Editora Moinhos, 2018, 295 p.

Blimunda. Nome de mulher. E de revista.



Fundação José Saramago
www.josesaramago.org

Acesse em <https://www.josesaramago.org/category/blimunda/>
siga em facebook.com/revistablimunda

ENVIE SEU TEXTO

PRAZOS DE SUBMISSÕES

Esta revista, editada semestralmente, recebe trabalhos em fluxo contínuo. Os textos devem ser encaminhados para o correio eletrônico **estudossaramaguianos@yahoo.com**

CONDIÇÕES DE SUBMISSÕES

A **revista** recebe textos em língua portuguesa, espanhola, inglesa e francesa. Ao enviar seu trabalho para a publicação, o autor está automaticamente concordando com as diretrizes editoriais desta edição. Os editores e o conselho editorial reservam-se o direito de recusar textos que não se enquadrem nessas diretrizes. São aceites artigos acadêmicos, ensaios e resenhas.

CRITÉRIOS DE SELEÇÃO

A seleção dos artigos para publicação toma como referência contribuição aos estudos da obra de José Saramago quanto à originalidade ou tratamento dado aos temas analisados, consistência e rigor da abordagem teórica ou uso de referências críticas que amparem o desenvolvimento da análise.

POLÍTICA DE PARECER

Cada artigo será examinado por dois membros do conselho editorial e pelos editores da revista; são necessários dois pareceres favoráveis para que seja feita a publicação.

PROCESSO DE EDIÇÃO

Feita a análise, os editores entrarão em contato com o autor via correio eletrônico para comunicarlhe se o artigo foi aceito ou não. No caso dos trabalhos aceitos para publicação, o autor poderá ser solicitado a introduzir eventuais modificações a partir dos comentários contidos nos pareceres ou das sugestões dadas pela comissão científica.

DIREITOS AUTORAIS

No ato de publicação, o autor mantém os direitos autorais e concede à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial nesta revista e não comercialização do texto.

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

A **revista** é uma publicação eletrônica. Todos os textos publicados estarão gratuita e livremente disponíveis na internet pública, e qualquer usuário tem a permissão de ler, arquivar, copiar, distribuir, imprimir, pesquisar ou linkar o texto completo dos artigos, além de ser permitida a indexação, a utilização dos textos como corpora em softwares e qualquer outro propósito, dentro dos limites da lei, sem que haja quaisquer barreiras financeiras, legais ou técnicas da parte da revista. O conteúdo dos artigos publicados é de inteira responsabilidade de seus autores, não representando a posição oficial dos editores e nem do conselho editorial da revista.

PARÂMETROS A SEREM CONSIDERADOS NA LEITURA/APRECIÇÃO DO TEXTO SUBMETIDO

Relevância

Avalia a novidade e pertinência do tema: determina se a reflexão discute e avança em relação ao que já foi dito a respeito do tema, ou compila ideias anteriores.

Conteúdo

Avalia a fundamentação teórica, analítica e argumentativa, e o diálogo com a fortuna crítica.

Adequação bibliográfica

Avalia se a bibliografia é adequadamente referenciada e discutida no texto, harmonizada e atualizada pela discussão. É necessário que cada um dos itens bibliográficos incluídos nas referências esteja citado no corpo do artigo.

Extensão mínima e máxima

Os textos devem ter entre 10 e 20 páginas para artigos acadêmicos e ensaios; e entre 5 e 10 páginas para resenhas.

PADRÕES DE FORMATAÇÃO DO TEXTO

O autor precisa atentar para as seguintes orientações:

1. Utilizar o processador de texto Word for Windows 97-2003.
2. Folha tamanho A4.
3. Margens do texto (todas) 2,5cm.
4. Os trabalhos devem ser apresentados na seguinte sequência: título do trabalho (caixa alta, centralizado, em negrito), nome(s) do(s) autor(es) (alinhado à direita), nota de rodapé especificando tipo de vínculo e instituição a que pertence(m) o(s) autor(es), resumo na língua oficial do texto (fonte 11, espaço simples, entre 200 e 500 palavras, justificado), palavras-chaves (entre três e cinco palavras), texto (justificado), as notas de rodapé devem ser substituídas pelas notas de final de texto, bibliografia e resumo em língua inglesa.
5. Subtítulos (caso existam): sem adentramento, em maiúsculas apenas a primeira letra, numerados em numeração arábica; a numeração não inclui a bibliografia.
6. Os textos devem observar a seguinte formatação:

- Título - Uso de fonte Times New Roman, corpo 14, espaço simples

- Uso da fonte Times New Roman, corpo 12, espaço 1,5, exceto para as citações com mais de três linhas.

- Uso da fonte Times New Roman, corpo 11, espaço simples, para as citações com mais de três linhas.

- As citações de até três linhas devem integrar o corpo do texto e ser assinaladas entre aspas.

- As indicações bibliográficas deverão ser especificadas depois da citação no seguinte modelo: (SARAMAGO, 1995, p.28-76)

- A bibliografia, apresentada ao final, deverá conter apenas as obras referidas ao longo do texto e devem seguir as normas da ABNT, a saber:

Para livros, deverá ter o seguinte formato: SOBRENOME DO AUTOR, Nome do autor. Título do livro. Local de publicação: Nome da Editora, Data de publicação.

Exemplo: SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. 33. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

Para artigos publicados em revistas e periódicos, deverá ter o seguinte formato: SOBRENOME DO AUTOR, Nome do autor. Título do artigo. Nome do periódico, série do periódico, Local de publicação, v. Volume do periódico, n. Número do periódico, p. Páginas em que está presente o artigo, data.

Exemplo: OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de. Marcas da presença do discurso mítico em *Memorial do convento*. *Veredas - Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Santiago de Compostela, v.16, n.16, p.129-150, dez. 2012.

Não é permitido o uso de ilustrações, tabelas e outros elementos do gênero.



Licença Creative Commons.

Distribuição eletrônica e gratuita. Os textos aqui publicados podem ser copiados em outros meios, mas deve ser conservado o nome dos seus respectivos autores e não deve utilizar com interesses comerciais.

Os textos aqui publicados são de exclusiva responsabilidade dos seus autores e estão disponíveis para download em **www.estudossaramaguianos.com**

Os organizadores e diretores desta revista estão livres de qualquer e toda informação que tenha sido proporcionada por erro dos autores ~~que aqui se publicam~~

