

REVISTA

DE ESTUDOS SARAMAGUIANOS

n. *11* janeiro 2020

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 Oliveira Neto

REVISÃO DOS TEXTOS

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

Brasil – Portugal – Argentina, janeiro, 2020.

ISSN 2359 3679

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Pedro Fernandes de Oliveira 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

Conceição Flores, Denise Noronha Lima, Jurema José de Oliveira, Maria Aparecida da Costa, Pedro Fernandes De Oliveira Neto, José Gonçalves, Marco Aurélio Abrão Conte.

SUMÁRIO

13

Apresentação

20

As portas de abertura do evangelho segundo Saramago
CONCEIÇÃO FLORES

33

O espaço da memória em José Saramago
DENISE NORONHA LIMA

48

As marcas ancestrais na ficção de José Saramago
JUREMA JOSÉ DE OLIVEIRA

55

A singularidade amorosa em Saramago: da ilha desconhecida à ilha do amor
MARIA APARECIDA DA COSTA

67

INÉDITO: JOSÉ SARAMAGO, O CRÍTICO LITERÁRIO E O POETA

José Saramago, breve comentário sobre o crítico literário leitor de Jorge de Sena
PEDRO FERNANDES DE OLIVEIRA NETO

91

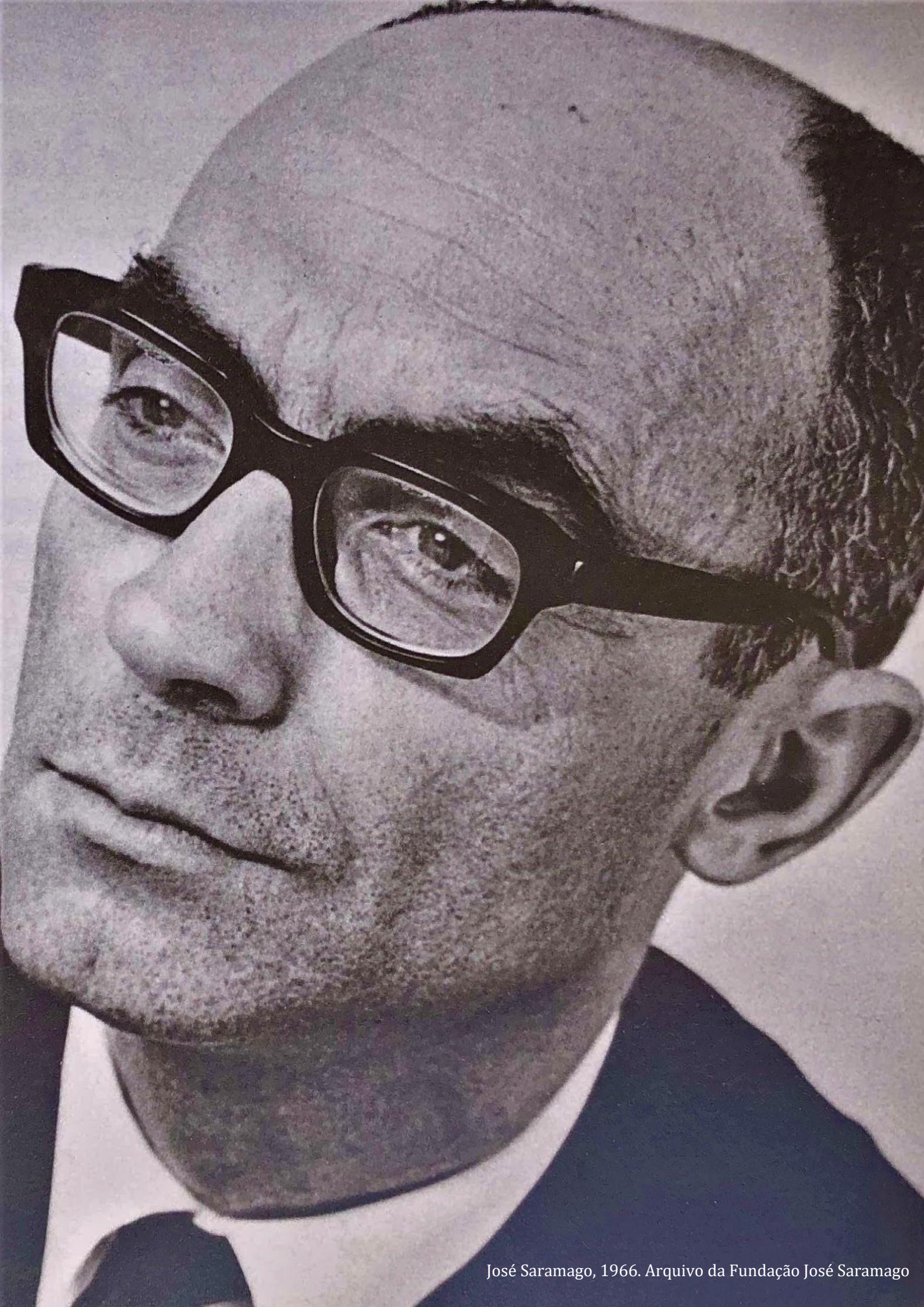
A cegueira saramaguiana como construtora da consciência coletiva

JOSÉ GONÇALVES

102

In nomine Dei – o ocaso de deus e a agentividade do homem numa tragédia moderna

MARCO AURÉLIO ABRÃO CONTE



José Saramago, 1966. Arquivo da Fundação José Saramago

APRESENTAÇÃO

“É como se o mundo me incomodasse no sentido mais profundo”
José Saramago

O comunicado da Academia Sueca divulgado a 8 de outubro de 1998 mencionava José Saramago como o galardoado com o Prêmio Nobel de Literatura e destacava como motivo da escolha um escritor “que, com parábolas portadoras de imaginação, compaixão e ironia torna constantemente compreensível uma realidade fugidia”. Em 2018, ocasião quando se passava vinte anos do dia glorioso e principal, quando o neto de camponeses do interior profundo de Portugal alcançou um feito que o inscreve, independente do que se cumpra depois na história do galardão, como o primeiro nome da literatura de língua portuguesa a receber tal honraria, seus leitores brasileiros seguiram as variadas manifestações de outros ao redor do mundo e se reuniram em torno de sua obra para ler, pensar e discutir ampliando o já robusto e vasto tecido que constitui o que, iluminados pela leitura de Carlos Reis, podemos chamar de sobrevida do autor. A reunião ficou conhecida como o 1º Colóquio de

Estudos Saramaguianos* e pensa-se que este momento deva se concretizar num *continuum* debate tal como tem sido cada edição desta revista.

Há pelo menos dois princípios fundamentais que justificam tais ocasiões; os argumentos são sempre conhecidos, mas sempre necessários repetirmos para os eventuais novos leitores que se integram nesse intercâmbio. São: a genialidade de uma obra que se assume em diversas formas, e a intensa atividade militante assumida por José Saramago desde sempre, anterior mesmo à sua condição de escritor reconhecido. Essas feições condizem com um perfil singular entre aqueles cuja contribuição para a sociedade se apresenta noutras dimensões igualmente fundamentais para o seu funcionamento: as de questionar sua direção, rediscutir caminhos, problematizar decisões e rumos que, sobretudo no atual limite a que chegamos, parecem angariar forma à mercê de um complexo conjunto de decisões na maior parte das vezes impensado ou encoberto pela superfície embaciada das ideologias dominantes. Todo trabalho intelectual, embora sempre colocado à margem, se faz fundamental, uma dentre as necessidades políticas mais urgentes; é que sem o ato de pensar, única via de acesso à sensibilidade e saída para nossos problemas, *redizendo* o raciocínio fundamental proposto por Antonio Candido, sem ele, logo, estamos fatalmente condenados ao embrutecimento dos sentidos à barbárie, e, por sua vez, ao desfazimento da civilização, essa ordem que, desde o início da atual sociedade tem sido designada para nos definir enquanto comunidade idiossincrática.

A obra e o pensamento de José Saramago cada vez ganham melhor posição – sobretudo se considerarmos o âmbito de transformações que se mostram em várias frentes e que claramente apontam para uma encruzilhada difícil e perigosa nos rumos de um ideal de civilização que começa a deixar mais a pele de um tempo para investir-se de novas possibilidades. Isso porque toda a atividade discursiva desse escritor mostra-se contributo para uma desagregação dos arranjos até então estabelecidos enquanto verdades indubitáveis e nos cobra, sempre, alternativas melhor alinhadas com aquilo que nos coloca em relação com a ordem das coisas – alternativas realmente humanas, despidas dos limites impostos pelas dicotomias e pela santificação de determinados modelos e *status quo* em parte forjados pelas forças do poder dominante. Tais forças, porque inviáveis à ideia de comunidade humana, carecem, urgente, de novas leituras, e, sobretudo, de serem desconstruídas.

A literatura saramaguiana está entre aquelas que possibilitam, a um só tempo, provocações sobre seu contexto e o seu próprio lugar de criação, sem que se perca do valor fundamental para sua existência entre as mais importantes para o curso das formas artísticas moldadas pela escrita, parece ser uma alternativa para o tempo dos impasses, ou como conceitua Milan Kundera em *A arte do romance*, o tempo dos paradoxos terminais. Isto é, trata-se de uma obra que equilibra os valores éticos e estéticos sem que um se sobreponha ao outro e deforme o objeto artístico.

Daquele debate em torno da obra e do pensamento de José Saramago nos vinte anos da atribuição do Prêmio Nobel ao escritor, esta edição abriga parte das intervenções propostas pelos convidados. Outra parte, se contempla os textos aprovados para este número. Dois instantes, portanto, que tornam as fronteiras desse diálogo crítico com a literatura saramaguiana bastante fértil: além de propiciar o intercâmbio de experiências de leituras e perspectivas em vistas de contribuir para a tessitura de um momento fundamental na sobrevida do escritor – e igualmente para seus leitores, que encontram no seu universo ficcional e nas suas provocações, peças fundamentais para a postura de desassossegados ante esta realidade fugidia porque complexa e cujos meandros cobram de nós o necessário debate.

Entre os dois instantes que formam a edição 11 da revista, recuperamos alguns materiais que formam uma faceta pouco conhecida da escrita saramaguiana: a crítica literária. Trata-se de uma resenha escrita por José Saramago sobre *Novas andanças do Demónio*; o texto, inédito em livro, é acrescentado nesta edição para sublinhar outra efeméride importante – esta do ano anterior –, o centenário de Jorge de Sena. Os dois escritores, além do diálogo por cartas, em determinado momento, deixaram-se influenciar mútua e criticamente pelas leituras que fizeram de/ sobre suas obras e se mantiveram, por razões cobradas pelos seus próprios contextos, filiados ao mesmo pensamento ideológico. uma vez que eram possuidores de uma visão crítica autêntica acerca do mundo. Esse material é seguido de fac-similar de outros materiais de arquivo, incluindo uma resenha sobre *O Delfim*, de José Cardoso Pires (2018 foi o ano de duas décadas sobre sua morte e cinquenta anos da publicação desse romance); a partir das relações com Jorge de Sena, apontamos alguns poemas de José Saramago inéditos em livro. Essas intervenções assinalam um interesse recorrente entre a crítica mais recente, que é o de compreender outros trabalhos de escrita de Saramago, fundamentais para a contínua construção de novos sentidos acerca da obra conhecida e aberturas de outras linhas de investigação. Para isso aqui estamos.

Equipe editorial

* O 1º Colóquio de Estudos Saramaguianos aconteceu nos dias 13, 14 e 15 de junho de 2018, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), em Natal. Este evento foi proposto pelo Departamento de Comunicação Social da UFRN e pelo Grupo de Estudos sobre o Romance, do Departamento de Linguagens e Ciências Humanas da Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA). Teve apoio do Centro de Ciências Humanas, Artes e Letras, da UFRN e da *Revista de Estudos Saramaguianos*. Foi coordenado pelos professores doutores Maria do Socorro Furtado Veloso (UFRN) e Pedro Fernandes Oliveira Neto (UFERSA).

NOTA

Desde a edição n. 9, publicada em janeiro de 2019, deixamos de editar a versão espanhola da *Revista de Estudos Saramaguianos*. 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 noutro 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!

AS PORTAS DE ABERTURA DO EVANGELHO SEGUNDO SARAMAGO*

CONCEIÇÃO FLORES

Nas tradições judaicas e cristãs, a importância da porta é imensa, porquanto é ela que dá acesso à revelação.
Chevalier

Em 1999, defendi a dissertação de mestrado intitulada *Do mito ao romance: uma leitura de O evangelho segundo Jesus Cristo*, publicada em 2000 pela editora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), cuja edição se encontra esgotada há muito. Passados 20 anos, volto ao *Evangelho*, livro que foi fundamental na minha vida. Sou oriunda de uma família portuguesa profundamente católica, na qual se cumpriam todos os rituais preconizados pela Igreja. Sobre mim, pesou, durante muitos anos, uma ditadura religiosa que me afastou da religião. Quando decidi fazer o mestrado sobre o *Evangelho* de Saramago, obra polêmica, censurada pelo governo português¹, buscava uma outra visão dos textos bíblicos. Não foi fácil. Enfrentei na UFRN o preconceito de alguns professores que consideravam que o autor não tinha fortuna crítica e não devia ser estudado. Persisti com o apoio do meu orientador, o Professor Eduardo de Assis Duarte, e quando, em 1998, Saramago recebeu o Nobel, senti-me com ele “levantado(s) do chão”. O *Evangelho* da discórdia, para mim, foi um percurso catártico que me permitiu uma reconciliação religiosa.

A *Bíblia* sempre me seduziu, mas nunca tive um interlocutor inteligente. Os que houve sempre contribuíram para me afastar. Foi a interlocução estabelecida com

O Evangelho segundo Jesus Cristo e as pesquisas realizadas que me permitiram um novo olhar, um olhar para um Jesus humano.

A nossa leitura desse romance se inicia pelo título do livro, porta de entrada privilegiada, pois, juntamente com o nome do autor, é um ícone que anuncia o que será revelado na leitura. A ambivalência do título, denotação e conotação, corresponde aos propósitos a que o autor se propõe (COMPAGNON, 1996, p. 71-3). O livro em questão chama-se *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, foi publicado em 1991, quase dois mil anos após a morte de Jesus e tem como subtítulo “romance”, classificação, de certa forma, desnecessária, pois, de antemão, sabe-se que José Saramago é um autor de ficção. Mas, para que não restem dúvidas aos leitores, logo abaixo do título está escrito “romance”, ou seja, a leitura a usufruir não é religiosa, é ficcional². Como diria Barthes, o que nos aguarda é uma “trapaça salutar” (1992, p. 16).

O título, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, indica que iremos ler uma narrativa “segundo Jesus Cristo”. Esse primeiro contato far-nos-ia supor que o narrador seria o próprio Jesus. Ledo engano, pois o narrador das quatrocentos e quarenta e cinco páginas do romance, apesar de ser de primeira pessoa, é um narrador plural, “nós”, ou seja, este narrador apropria-se das vozes dos que, *in illo tempore*, relataram os fatos ocorridos, dá voz ao Jesus ficcional, arrastando também o leitor como cúmplice dos fatos narrados e o que iremos ter é um Jesus feito personagem, a quem se deu o direito de repensar os evangelhos que, em seu nome, foram escritos.

A esse Jesus feito de papel e tinta, ficcional, dá-se vez e voz, cabendo ao narrador o papel de transcriptor desse Jesus recriado. A paródia instala-se logo no título, pois “segundo” não sinaliza a autoria ficcional anunciada, mas a óptica da narrativa, o que inaugura o artil de fazer coincidir, pela primeira vez, a verdade do narrador com a visão do próprio Jesus.³ A ficção de Saramago recupera um Jesus visto de dentro, um Jesus homem, que ama e sofre, como todos os mortais, submetido à tirania de um deus ávido de poder, estabelecendo um diálogo com o Jesus bíblico (SILVA, 1995, p. 722).

A abertura do romance se dá com duas epígrafes retiradas da *Bíblia*. A epígrafe é a citação por excelência, um sinal de valor complexo, já que funciona tanto como símbolo, estabelecendo relações com outro texto, tanto como índice, revelando a relação com outro autor, que desempenha o papel de doador, mas, acima de tudo, é mais um ícone, outra entrada privilegiada na enunciação. É desse posto avançado que o autor mostra as cartas. Como um prelúdio, a epígrafe é uma introdução à enunciação, representando o livro e as intenções autorais. Decisiva e solene, respaldada em autoridade alheia, ela é “uma confissão de fé” autoral, pois é sobre essa base que o texto começa a adquirir vida. É a “alfinetada” inicial que introduz o texto, cavando um fosso entre o que é citado e o que será narrado (COMPAGNON, 1996, p. 79-81). A epígrafe tem uma relação intrínseca com a paródia, cita uma outra obra,

num contexto diferente, e dá à citação uma nova significação, que se relaciona com a narrativa que ela introduz. Separada do seu contexto original, colocada em evidência, assinala um desacordo entre os autores citados e a obra, estabelecendo uma relação entre ambos, do mesmo modo que a paródia estabelece com o texto parodiado. A reutilização do texto citado, para outros fins que não estavam previstos na origem, é o mesmo princípio básico da paródia (HANNOOSH, 1989, p. 29, *apud* SANGSUE, 1994, p. 61). As epígrafes que abrem o *Evangelho* são palavras sagradas que, deslocadas, anunciam o tom que presidirá à obra. A primeira é a abertura do evangelho de Lucas:

Já que muitos empreenderam compor uma narração dos factos que entre nós se consumaram, como no-los transmitiram os que desde o princípio foram testemunhas oculares e se tornaram servidores da Palavra, resolvi eu também, depois de tudo ter investigado cuidadosamente desde a origem, exportos por escrito e pela sua ordem, ilustre Teófilo, a fim de que reconheças a solidez da doutrina em que foste instruído. (Lucas, 1, 1-4)

Lucas, autor do terceiro evangelho sinóptico e considerado pelos exegetas bíblicos também o dos Atos, nasceu em Antioquia, na Síria. Era gentio, do latim *gentilis* – membro de povo estrangeiro e, portanto, de origem pagã. Foi médico (Col 4, 14), discípulo e companheiro de Paulo nas viagens evangelizadoras (Tim 4, 11; Flm 24), um recém-convertido como o próprio Paulo. Não tendo sido testemunha ocular dos fatos que narra, mostra uma preocupação em ser fidedigno, afirmando ter ancorado sua narrativa numa investigação cuidadosa (Lc 1, 2-3). O destinatário do evangelho, escrito por volta do ano 70, é Timóteo, outro recém-convertido, e o objetivo é atingir os cristãos de origem gentílica.

Saramago utiliza, ironicamente, as palavras de Lucas, para referendar de forma paródica o seu *Evangelho*. Lucas pôde narrar os fatos ocorridos, mesmo sem deles ter participado, fez uma investigação cuidadosa, seu objetivo é que o leitor reconheça “a solidez da doutrina” em que foi instruído, por que não poderia também este novo narrador? Afinal, Lucas e Saramago têm pontos convergentes: nenhum conheceu pessoalmente Jesus, ambos empreenderam uma pesquisa cuidadosa para ancorar suas narrativas e ambos são “servidores da palavra”. O que muda radicalmente é o enfoque, pois é a solidez da doutrina que será abalada através do desmonte paródico-irônico.

A segunda epígrafe – “*Quod scripsi, scripsi.*” – é de Pilatos e foi retirada de João 19, 22. Contém as palavras proferidas pelo procurador romano perante os principais sacerdotes, que queriam ver escrito na tabuleta que encimaria a cruz “Este homem

disse ser o rei dos judeus”, em vez da afirmação “Jesus de Nazaré, rei dos Judeus” (Jo 19, 21). O representante do poder imperial romano afirmou: “O que escrevi, escrevi”.

Saramago abre o seu *Evangelho* respaldado em palavras alheias. As palavras de Lucas e Pilatos funcionam como argumentos irônicos para este novo “evangelista” – assim se intitula o narrador ao longo da narrativa (SARAMAGO, 1994, p. 245, 308)⁴ –, que também não conheceu Jesus, mas cujas palavras se manterão, independentemente de críticas e comentários negativos. O mentor das falas é a autoridade de quem emanam as palavras, o que significa que Saramago, ao escrever um novo *Evangelho* passados que foram dois milênios, dirige-se aos homens de boa vontade, leitores de ficção, público ávido de boas novas.

A palavra evangelho, em grego *euangelion*, etimologicamente, significa “boa nova” e, na época dos romanos, servia para anunciar o nascimento de um herdeiro de César ou a ascensão de um César ao trono (MCKENZIE, 1984, p. 319). Assim, os evangelistas apropriaram-se da palavra para relatar os eventos do herdeiro da casa de Davi, o novo líder do povo judeu. Essa era “a boa nova” a anunciar, porém, passados tantos séculos, outras são as novas que aguardamos, já que aquelas há muito se tornaram conhecidas e pouco têm contribuído para vivermos num mundo de paz e justiça social.

Os evangelhos canônicos têm uma função bem diferente deste outro *Evangelho*, pois fazem parte do *corpus* doutrinário das religiões cristãs. Destinam-se a catequizar, a educar na fé, visam iniciar o público na vida cristã, são dogmas que fundaram e seguem fundando religiões, palavras de autoridade reveladas por Deus, inquestionáveis e perenes. Catequizar é sinônimo de converter, o que significa impor uma verdade que se pretende que reine absoluta. Já *O Evangelho segundo Jesus Cristo* é um romance, o que vale dizer que o seu objetivo não é catequizar, mas, como afirma Antonio Candido (1995), humanizar. O discurso ficcional, contudo, cria uma ilusão da verdade e é através dessa armadilha que o leitor é enredado no pacto ficcional.

O primeiro capítulo do *Evangelho* é a outra porta de abertura. Como vimos, a paródia já se vinha anunciando: o título, subtítulo, epígrafes apontavam para isso. Agora que penetramos na narrativa, fica claro que se trata de paródia, visto o romance começar com a inversão dos fatos conhecidos por todos nós. Não é o nascimento (Mt e Lc), ou tampouco a vida pública (Mc) que abrem a narrativa, mas sim a releitura da paixão e morte de Jesus. A narrativa é aberta, estrategicamente, com uma releitura da descrição da gravura de Dürer intitulada “A Grande Paixão”, o que nos leva a algumas reflexões sobre essa escolha.

Debrucemo-nos, momentaneamente, sobre a questão da gravura. Gravura é um método de impressão: linhas de diferentes larguras, profundidades e texturas são entalhadas em metal ou madeira; a tinta de impressão é então passada por toda a superfície da placa ou bloco, e as cópias são tiradas com a ajuda de uma prensa. Aliás, esse mesmo método era usado para imprimir livros (xilografia), antes da invenção de

Gutenberg. Dessa forma, na gravura não se verifica um dos elementos inerentes à obra de arte – a sua existência única –, já que o original não é visto; o que se vê é uma reprodução. Assim, a aura da obra é destruída, pois a reprodução torna-se possível mesmo antes da era da “reprodutibilidade técnica”.

Com a perda da aura, desaparece a unicidade e, como, naquele tempo (Dürer, 1471-1528), a técnica de impressão a cores não era conhecida, o que temos é uma imagem em preto e branco, tal como as letras impressas na página de um livro (BENJAMIN, 1993, p. 165-196). A perda da aura representa uma nova função para a obra de arte religiosa, pois esta emancipa-se do antigo contexto em que sua função era ritualística, destinada que estava, na maioria dos casos, a preencher um espaço a serviço do culto religioso.

Dürer, pintor e gravador alemão, viveu sob o signo do Renascimento e, como tal, a sua obra reflete esse tempo. O artista do Renascimento era o intérprete de uma mudança de atitude mental, pois, a partir daquele momento, o homem deixou de ser um humilde observador da grandeza de Deus, passando a ser “o centro e medida de todas as coisas”. Essa nova consciência desenvolveu-se através da redescoberta da cultura clássica e de uma nova visão de mundo. Assim, as iconografias do sagrado deixaram de ser simplesmente testemunhos religiosos e passaram a revelar a ficção artística. A partir desse momento, o que é revelado são “possibilidades”, leituras de “segunda mão”, mostrando uma ordem que não mais se reduz ao sagrado. O artista torna-se criador de um universo fictício e a arte sacra participa desse projeto, no qual não mais se reproduz um universo fixo, mas inclusões lúdicas de enquadramentos fictícios.

A perda da unicidade que a gravura acarreta, metaforicamente, simboliza a quebra da univocidade dos evangelhos, visto *O Evangelho segundo Jesus Cristo* firmar-se no caráter dialógico, diálogo estabelecido entre passado e presente, recuperação eminentemente humana do mito fundador. É com uma descrição da gravura de Dürer que o *Evangelho* é aberto, ou seja, é uma leitura feita em “terceira mão”. Dürer já fez a sua leitura da paixão, transmutou-a em imagens e é através desse ícone que Saramago nos põe em contato com o seu Jesus.

Até o Renascimento, os ícones desempenhavam uma importante função na religiosidade, dado que reatualizavam o prodigioso *illud tempus*, quando Jesus vivia entre os homens. Contemplá-los era penetrar no mundo de símbolos cristãos, cuja função era manter sempre viva, no cotidiano, a mensagem cristã, dado que a visualização completava os ensinamentos transmitidos de uma forma mais acessível. A gravura de Dürer foge aos padrões convencionais da iconografia cristã, pois utiliza elementos míticos pagãos – o sol e a lua; coloca o cenário com um pano de fundo bem original: não é Jerusalém (lá não existem moinhos); o tempo não é o de Jesus (ao fundo, veem-se umas muralhas medievais e umas empenas góticas). É o

Renascimento e a arte constituindo-se como um degrau intermediário entre um mundo de humanas possibilidades e o mundo de Deus!



A cena do calvário que Dürer nos oferece é uma rasura no tempo mítico, pois, como vimos, introduz elementos ausentes no tempo mitológico. Essa rasura no tempo que se quer imóvel, é uma reatualização da cena mítica, configurando-se como uma “tradução”, que expressa a onipresença do mito. Também vale ressaltar que a escolha da gravura de Dürer é de uma pertinência bem reveladora do espírito que presidirá à obra. Em o *Doutor Fausto*, Thomas Mann revela a sua paixão pelas gravuras de Dürer. O diabo, no diálogo mantido com o compositor Adrian Leverkühn, alude a Dürer dizendo que ambos gostam da Itália e do sol, para logo em seguida usar a imagem da ampulheta pela qual escoo o tempo. Adrian, então, comenta a preferência do diabo pelas imagens do pintor e gravador alemão: “O senhor tem uma preferência particular pelas imagens de Dürer” (MANN, 1992, p. 267). A ligação estabelecida entre o diabo e Dürer, pelo compositor, lembra-nos um texto do Corão que enfatiza esse tipo de relação: “Acaso hei de informar-te sobre quem descem os demônios? Descem sobre os poetas. Não vês como andam errantes pelos vales e dizem o que não fazem?” (*Apud* COUSTÉ, 1996, p. 248).

Ora, o parodiador não é um anjo luciferiano que trai o original estabelecendo um conflito com o criador e, à semelhança de Lúcifer, está se rebelando contra o Pai/Criador? E a arte que se separa do sagrado também não é ela demoníaca?

Segundo Anzelewsky, organizador de um álbum com reproduções de Dürer, as matrizes de “A Grande Paixão” foram esculpidas em dois momentos diferentes, a parte mais alta em Nuremberg e a parte mais baixa em Veneza. Na reprodução, é visível o corte, resultante da junção das duas placas de madeira. A parte mais alta integra símbolos pagãos – o sol e a lua – que determinam a distribuição dos elementos em dois eixos – esquerdo e direito –, evidenciando a reelaboração renascentista feita por Dürer. Do lado direito, aparece o sol, figura masculina, que parece emitir um grito de dor, olhos crispados, cabeça aureolada por labaredas e raios que se expandem em todas as direções; abaixo, o Bom Ladrão, que se assemelha a uma figura angelical, cabelos anelados, olhar erguido para o céu; do lado esquerdo, a lua, figura feminina, olhos abertos de quem observa, brinco na orelha, feições duras, envolta por raios escuros; abaixo, o Mau Ladrão, homem de corpo viril, cabelos lisos, cabeça pendida para a terra.

Dürer estruturou a gravura a partir de símbolos: do lado direito, os do bem: o sol, figura masculina, fonte de luz, que irradia luminosidade e calor; o Bom Ladrão, símbolo do arrependimento e do gozo celestial aguardado após a morte. Do lado esquerdo, os do mal: a lua, figura feminina, fonte de escuridão, sinônimo de trevas, perversidade e apego às coisas terrenas e o Mau Ladrão, símbolo dos maus, dos que transgridem até mesmo na hora da morte, indo engrossar as hostes do diabo na outra vida. Segundo certos comentários rabínicos, o primeiro homem era andrógino; do lado direito, homem e do esquerdo, mulher. Na Idade Média, o cristianismo incorporou essa tradição e assim se perpetuou o lado esquerdo como feminino,

noturno e satânico e o direito como masculino, diurno e divino (CHEVALIER, 1993, p. 341-342).

O padre Bartolomeu Lourenço, personagem do *Memorial do convento*, a propósito de Deus, afirma que: “Ninguém escreveu, não está escrito, só eu digo que Deus não tem a mão esquerda, porque é à sua direita, à sua mão direita, que se sentam os eleitos, não se fala nunca da mão esquerda de Deus, nem as Sagradas Escrituras, nem os Doutores da Igreja.” (SARAMAGO, 1991, p. 59)

Saramago abre a narrativa às avessas: começa pelo fim – é a paródia se instalando com a inversão cronológica dos fatos e com o tom que presidirá à narrativa. A leitura da paixão, segundo Dürer, feita pelo narrador, deixa transparecer um jogo de ambiguidades e polissemia que corrói a univocidade dos textos e ícones míticos. Saramago “traduz” em palavras a gravura. É o sentido da visão⁵ que coordena a sua descrição, porém esse é mediado pela tessitura da escrita, que opera uma remontagem da gravura, já que nada é visto por olhos ingênuos, sendo a descrição apreendida pelo ouvido, sentido essencial em toda a obra saramaguiana. A ironia que presidirá a este *Evangelho* revela-se logo no capítulo introdutório, pois a leitura de Saramago desentroniza as imagens elevadas do sagrado, lançando sombras, que pairam como dúvidas na palavra autoritária da Bíblia, anunciando que essa história será bem diferente da nossa velha conhecida.

A propósito, o único evangelista que apresenta as quatro mulheres ao pé da cruz é João. Segundo João 19, 25, junto à cruz estavam a mãe de Jesus, a irmã dela, a mulher de Cléopas e Maria Madalena. Todos os outros evangelistas (Mt. 27, 55-56; Mc. 15, 40; Lc. 23, 49) são unânimes em dizer que as mulheres observavam “de longe”. Maria, mãe de Jesus, só é nomeada por João, o qual ainda acrescenta que, “vendo Jesus sua mãe e junto a ela o discípulo amado, disse: Mulher, eis aí o teu filho.” (Jo. 19, 26). É bem evidente que foi a versão de João a utilizada por Dürer, bem como pela maioria dos artistas que perpetuaram a grande cena do Calvário.

Este novo evangelista parte de uma leitura plástica do evangelho, transmutando as imagens em linguagem, afastando-se dos estereótipos da tradição, num vaivém da transgressão ficcional a um endosso irônico dos mitos cristãos. No canto esquerdo “de quem olha” está o sol, por baixo do sol o Bom Ladrão “olhar erguido para o alto, [...] o cabelo todo aos caracóis”; debaixo, em “postura solene”, José de Arimatéia, mas “outra hipótese possível” é que seja Simão de Cirene; “a mulher ajoelhada se chama Maria”. Todas usam esse nome, apenas uma é Madalena, mulher de “dissoluto passado” para ousar “na hora trágica” apresentar-se “com um decote tão aberto, e um corpete de tal maneira justo que lhe faz subir e altear a redondez dos seios”, razão por que atrai “a mirada sôfrega dos homens”. É esta mulher que será eleita por Jesus como a sua amada, na narrativa saramaguiana. O seu olhar, diz-nos o narrador, expressa esse amor, pois só quem muito “amou poderia olhar desta maneira” (p. 13-14).

A “Maria segunda” ocupa “o lugar central [...] na região inferior da composição, [...] é viúva de um carpinteiro chamado José e mãe de numerosos filhos e filhas [...] embora só um deles tenha vindo a prosperar, em vida mediocrementemente, mas maiormente depois da morte” (p. 15). A partir deste momento, começamos, de fato, a vislumbrar que a história de Jesus tomará um rumo diferente. Maria, mãe de Jesus, ocupa o lugar central que sempre lhe é atribuído nas iconografias. Mas não nos iludamos com esse privilégio, dado que a leitura feita por Saramago desentroniza o mito da Virgem Santíssima. O narrador revela, através da ironia, que qualquer um a reconheceria; só “um habitante de outro planeta”, portanto hipotético e “inimaginável”, desconheceria essa mulher (p. 16). É viúva de José, um carpinteiro, e mãe de uma prole numerosa. Teve o desgosto de ver um filho crucificado, pena aplicada a crimes de sedição. Esse filho, um revoltoso, irá prosperar “maiormente” depois da morte: bem sabemos do vasto império estabelecido em seu nome ao qual os portugueses deram seu contributo. Foi em nome de Jesus Cristo que, da ocidental praia lusitana, por mares nunca dantes navegados, partiram os navegadores, na certíssima esperança de aumento da cristandade.

A última da “trindade de mulheres” também é Maria, “talvez verdadeira Madalena”, pois tem “longos cabelos soltos [...] mas estes têm todo ar de serem louros, [confirmando] a corrente de opinião maioritária que insiste em ver nas louras [...] os mais eficazes instrumentos de pecado e perdição.” (p. 16). O narrador afirma que Maria Madalena “teria também de ser loura para não desmentir as convicções” (p. 16). O certo é que, dificilmente, uma judia seria loura, o que nos leva a concluir que Saramago parodia, de uma assentada só, não só as iconografias que representam Madalena, bem como a simbologia vigente em nossos dias, que faz das louras instrumentos de pecado. Assim, a pecadora arrependida teria que ser loura, para não desvirtuar o estereótipo ainda vigente

A Trindade Santíssima, constituída pelo Pai, Filho e Espírito Santo, a suprema alegoria cristã do mundo cristão, dominado pelas figuras masculinas, é parodiada pela “trindade de mulheres”. Essa trindade de mulheres, Trindade de Marias, formada por uma mãe de prole numerosa, uma ex-prostituta e outra mulher que não se sabe exatamente quem seja é a paródia do dogma cristão, rebaixando-o ao plano terrestre e invertendo a Trindade Sagrada.

A “Maria quarta”, de “olhar vago, fazendo companhia”, tem ao lado “um homem novo”, que flete a perna “de modo tão amaneirado [...] enquanto a mão direita exhibe, numa atitude afectada e teatral, o grupo de mulheres”. Este personagem é João. Apesar de “tão novinho” (p.17), e com atitude que carece de naturalidade, coube-lhe o papel de tomar conta dessas mulheres e, segundo dizem, também o de narrar o ocorrido.

Auréolas coroam as cabeças dos que a história perpetuou como santos. Todas são diferentes, como se em questão de santidade houvesse primazias. Maria, mãe de

Jesus e de numerosa prole, apresenta a de “desenho mais complexo”, já que ela é a primeira na hierarquia das santidades. A da esquerda tem outra, porém “recortada como um bordado doméstico”. Talvez fosse uma mulher recatada, apesar do decote aberto onde se vislumbra a licenciosidade da carne. A auréola da “Maria terceira” emite raios de luz; deve ser a verdadeira Madalena para ter merecido tal requinte (p. 16). A última das mulheres não mereceu mais que um pequeno hemicíclo, ao passo que o de João é duplo, como se a fama granjeada posteriormente o fizesse merecedor de tal honra. Da cabeça de Jesus jorram raios de luz, direcionados aos quatro cantos do mundo. Nenhuma auréola barra essa luz, pois, a partir daquele momento, a luz emanada de sua cabeça tem sempre aumentado e já alcança quase todos os lugares do planeta.

O Mau Ladrão tem por cima dele a lua, em quarto crescente; esta, pouco brilho lança, os raios são escuros, mal acabou de sair da fase negra. Esse homem é “rectíssimo”, pois a ele “sobrou consciência para não fingir acreditar [...] que um minuto de arrependimento basta para resgatar uma vida inteira de maldades ou uma simples hora de fraqueza” (p. 17). Como poderia, afinal, toda uma vida de maldades ser resgatada por uma contrição? Foi-lhe reservado o papel de mau e o bem precisa desse contraponto para continuar a ser bem, como dirá o narrador lá para o final da estória.

O personagem principal ocupa o lugar central, é “o homem nu, cravado de pés e mãos na cruz, filho de José e Maria, Jesus de seu nome”. Por cima da cabeça, tem “um cartaz escrito em romanas letras que o proclamam Rei dos Judeus”. Foi motivo de tanta discórdia naquele tempo e os cristãos teimaram por séculos que os judeus foram os responsáveis por sua morte; por isso lá estão “as romanas letras” a anunciar o motivo de sua morte. Com culpas muito mais graves que míseros ladrões, ele não tem “um descanso para os pés” - todo o peso do corpo é sustentado pelas mãos pregadas na cruz. Uma ferida foi aberta do lado esquerdo do peito, lá está o anjo recolhendo numa taça o sangue que jorra; mais tarde, esta taça tornou-se objeto de desejo de muitos (p. 19).

Um homem afasta-se com “um balde e uma cana na mão direita, [...] apostaríamos, contém água com vinagre”. Será vítima de uma “calúnia, a de por malícia ou escárnio, ter dado vinagre a Jesus”. Está indo embora, “fez o que podia para aliviar as securas mortais dos três condenados”, pois tal mistura “é refresco dos mais saborosos para matar a sede” (p. 19), não tendo ele feito diferença entre Jesus e os outros condenados. É um bondoso homem afinal, mas a história perpetuou-o como o homem que infligiu a última afronta a Jesus.

Tudo isso não passa de “papel e tinta, mais nada” (p. 13), releituras do mito cristão, ora via plástica, ora via da palavra. E a razão é simples: “tudo isto são coisas da terra, que vão ficar na terra, e delas se faz a única história possível.” (p. 20).

O primeiro capítulo são oito páginas de uma prosa torrencial, em que não há um único parágrafo. Essa prosa torrencial cria a ilusão da presença da gravura, embora a descrição ocorra *in absentia*. Desse modo, o narrador apresenta ao leitor a gravura, lançando para ela um olhar atento, expresso em palavras que nos transportam para uma contemplação *in praesentia*. Por que Saramago fez essa escolha? A nosso ver, o primeiro capítulo é o pre/texto para a paródia que irá se desenrolar nas páginas subsequentes, anunciando o dialogismo paródico que fica patente ao longo da narrativa, desviando o leitor dos conceitos tradicionais para instaurar o pacto ficcional.

Partindo do pressuposto de que a obra de arte “é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante” (ECO, 1988, p. 22), a eleição saramaguiana é bem pertinente, já que se afasta dos textos canônicos, configurando-se como um texto de “fronteiras” (BAKHTIN, 1992, p. 330) no qual os limites do religioso são ultrapassados, estabelecendo-se como profano num diálogo permanente com os textos míticos. A eleição da obra de Dürer para abertura do romance configura-se como ruptura com o sagrado, dado que a pluralidade de significados ali contidos rompe com o estatuto dogmático dos textos sagrados. Poder-se-ia dizer que a gravura de Dürer “é, ao mesmo tempo, o código e a decifração” (SARAMAGO, 1985, p. 99) do romance, pois a escrita e a gravura são irmãs na arte de re/apresentar, através das convenções que lhe são inerentes, o que o artista deseja.

O primeiro capítulo, ao descrever uma gravura renascentista, metonimicamente anuncia o evangelho em que irá ser privilegiado um Jesus homem. Não mais será a visão religiosa, mística de Jesus, o filho de Deus, pois essa está contida nos evangelhos canônicos. Esse primeiro capítulo é o prelúdio da obra, pois, desde logo, uma prosa manancial jorra ambiguidades, corroendo a univocidade do mito cristão, deixando-nos antever a axiologia que irá presidir. Bakhtin sintetiza essa mudança, dizendo “No início havia a *fé* que só exigia compreensão e *exegese*.” (1992, p. 330; grifos do autor). Depois passou-se a recorrer aos textos profanos que instauraram a dúvida. O tempo do romance é o da atualidade, o do presente inacabado, em que as dúvidas superam a fé e apontam para outra forma de tentar compreender o passado.

Para finalizar, retomamos a epígrafe de Chevalier (1993), que abre este texto. As escolhas de Saramago para a abertura de *O evangelho segundo Jesus Cristo* – epígrafes e capítulo inicial – configuram-se, a nosso ver, como portas de entrada privilegiadas no universo romanescos que aguarda o leitor. Considerando-se que a porta simboliza o local de passagem entre dois mundos e que, nas tradições judaico-cristãs, dá acesso à revelação, o autor subverte o sentido sagrado que lhe é atribuído, revelando inicialmente o pacto desafiador que deseja estabelecer com o leitor. Este será apresentado a um Jesus humano, parido na dor, que ama e sofre como qualquer

mortal, vítima de um Deus cruel que, para implantar a sua religião, fá-lo morrer na cruz. Uma releitura crítica dos evangelhos e da história humana é, pois, o que aguarda o leitor.

Notas

* Parte substancial deste artigo integra a dissertação de mestrado e foi publicado em *Do mito ao romance: uma leitura do evangelho segundo Saramago*, editado pela UFRN em 2000.

¹ Em 1992, o subsecretário da Cultura Sousa Lara vetou o nome de Saramago ao Prêmio Literário Europeu, impedindo que o escritor participasse de um dos mais importantes prêmios literários.

² Saramago, em 1999, no 6º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, realizado no Rio de Janeiro pela UFRJ e pela UFF, contou que nos Estados Unidos encontrou o livro junto com os de religião.

³ Norman Mailer publicou, em 1997, *O evangelho segundo o Filho*, romance em que o narrador é Jesus, o filho de Deus. Narrado em primeira pessoa, aqui, “segundo” sinaliza a autoria ficcional.

⁴ As citações referentes a *O evangelho segundo Jesus Cristo* a partir de agora serão indicadas apenas pelo(s) número(s) da página(s).

⁵ Saramago participou da obra coletiva *Poética dos cinco sentidos*, cujos textos partem de leituras da tapeçaria *La Dame à la Licorne*. O texto de Saramago é “O ouvido”. Veja-se a propósito o trabalho de Horácio Costa *José Saramago: o período formativo* (1997, p. 253-271).

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. de Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Rouanet. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. 3. Ed. revista e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. de Vera da Costa e Silva et al. 7 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.
- COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.
- COUSTÉ, Alberto. *Biografia do diabo*. Trad. de Luca Albuquerque. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1996.
- ECO, Umberto. *A obra aberta*. Trad. de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Trad. de Herbert Caro. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.
- MCKENZIE, John. *Dicionário bíblico*. Trad. de Álvaro Cunha et al. São Paulo: Paulus, 1983.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1998.

- SANGSUE, Daniel. *La parodie*. Paris: Hachette Livre, 1994.
- SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. 3 ed. Lisboa: Caminho, 1985.
- SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote. Diário II*. Lisboa: Caminho, 1995.
- SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.
- SILVA, Teresa C. Cerdeira da. "O Evangelho segundo Jesus Cristo ou a consagração do sacrilégio". In: *Limites*. 3º Congresso da ABRALIC, 10 a 12 de agosto de 1992, Vol. II. São Paulo: EDUSP, 1995.

O ESPAÇO DA MEMÓRIA EM JOSÉ SARAMAGO

DENISE NORONHA LIMA

O viajante que visitar a Igreja da Golegã, em Portugal, encontrará à entrada, exibida por anjos, a divisa: “Memória sou de quem a mim me fabricou”. Assim conta o narrador de *Viagem a Portugal*, acrescentando que este dístico “poderia estar em todas as obras do homem” (SARAMAGO, 1985, p. 155). Transportada da pedra arquitetônica para a obra literária, e agora para este texto acadêmico, aquela frase representa cada uma dessas situações em que se insere porque mantém inalterada a sua essência, sustentada em três ideias: o homem – a memória – a obra. Entre o primeiro e a última, a memória exerce a sua função mediadora, sendo o principal pilar de uma imaginada ponte que o homem atravessa para algo que, não sendo mais o seu próprio eu, não deixa, no entanto, de contê-lo: a sua obra.

Estamos pisando, bem o sabemos, num terreno perigoso, do ponto de vista da crítica literária, que há muito tem colocado sob suspeita a relação vida e obra, quando não a exclui sumariamente de seus estudos. Entendemos, no entanto, que a compreensão ampla da obra de um autor não deve desconsiderar o seu vínculo com a memória (pessoal, coletiva e histórica) que formou a sua personalidade. Por isso, o exame dos textos de cunho autobiográfico de um escritor, em confronto com a sua obra de ficção, feito com o rigor que a verdadeira crítica exige, pode iluminar vários aspectos que uma leitura meramente formalista não alcançaria. Tais aspectos não se referem à simples identificação de fatos da vida pessoal que porventura tenham sido ficcionalizados pelo autor, exercício inócuo, que não condiz com o estudo propriamente literário.

Trata-se, na verdade, de justapor, em um mesmo espaço, os escritos autobiográficos e a obra ficcional, em diálogo permanente, para que uma parte da obra revele dialeticamente a outra, compondo, com os fios da vida e da arte, a figura do autor. Philippe Lejeune (1996, p. 165) chamou de “espaço autobiográfico” o lugar

em que é possível integrar as obras de um autor, desde que exista, entre elas, um texto autobiográfico. Em nosso estudo, pretendemos ampliar esse espaço e as possibilidades de relacioná-lo com o contexto em que ele se formou, que vai além do campo literário (BOURDIEU, 1996). Referimo-nos ao “espaço da memória”, designação que sugerimos pelo fato de acreditarmos que o fundamento de todo texto, literário ou não, encontra-se na memória de quem escreve e do mundo que o rodeia. Nosso objetivo é mapear o espaço da memória na obra de um dos mais importantes escritores modernos de língua portuguesa: José Saramago (1922-2010).

Embora nem sempre mencionada, a primeira obra de Saramago foi *Terra do pecado*, publicada em 1947, romance cujo naturalismo tardio sequer poderia ser atribuído ao Neorrealismo, vigente ao longo da década de 30 e um pouco ainda nas seguintes, pois não apresenta as características básicas dessa estética, como a descrição da realidade portuguesa e a crítica social. Típica experiência de juventude, posto que bem escrito, é um livro imaturo, em quase tudo diferente do que o autor viria a criar depois. Cremos que a autocrítica de Saramago o fez perceber a necessidade de amadurecimento, o que o levou a recolher-se, não em casulo, mas como uma espécie de aprendiz no espaço literário, por quase duas décadas, até a próxima tentativa, desta vez com a poesia.

Nesse ínterim, a Literatura Portuguesa atravessava os anos de 1950 a 1970 oscilando entre o Neorrealismo e o Surrealismo, passando pelo Existencialismo e pelo experimentalismo estético, com o Concretismo e o *Nouveau roman*. Nomes como Jorge de Sena (1919-1978), Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004), Eugénio de Andrade (1923-2005), David Mourão-Ferreira (1927-1996) e Herberto Helder (1930-2015) representam o que de melhor a poesia portuguesa produziu no período. Na prosa, destacam-se Vergílio Ferreira (1916-1996), José Cardoso pires (1925-1998) e Agustina Bessa-Luís (1922-2019).

Pertencente a essa geração de escritores, tendo nascido em 1922, José Saramago não ganhou, no entanto, notoriedade com a sua produção da época. Seus dois livros de poesia, *Os poemas possíveis* (1966) e *Provavelmente alegria* (1970), com que o autor retornaria à escrita literária, apenas passaram a constar nos manuais de História da Literatura Portuguesa após a publicação daquele que, para grande parte dos críticos, é o romance que inaugura a sua trajetória: *Levantado do chão* (1980).

Elegendo um gênero (o romance) e uma fase (a maturidade do escritor) como principal objeto de análise, a crítica acaba por negligenciar, na obra de José Saramago, tanto a sua produção anterior à década de 1980 quanto o gênero autobiográfico cultivado pelo autor através de crônicas, diários e memórias da infância. Ao contrário do que se possa pensar, essa parte de sua obra é importante para um desvelamento mais amplo do próprio romance. Não se trata, no entanto, de sobrepor um gênero ao outro. Tal atitude, além de infrutífera, faria pressupor uma independência dos gêneros, quando na verdade defendemos que a compreensão profunda do romance

de Saramago depende também do conhecimento de sua obra autobiográfica. Por outro lado, essa não é a única razão para a existência dessa escrita, digamos, pessoal (ser uma espécie de chave para se penetrar nos romances) nem é o mais importante modo de a ler.

O tratamento que pretendemos dar ao gênero autobiográfico em José Saramago assemelha-se à análise que Antonio Candido faz da obra de Graciliano Ramos. Para o crítico, as reminiscências presentes nos textos do romancista “não se justapõem à sua obra, nem constituem atividade complementar, como se dá na maior parte dos casos. Pertencem-lhe, fazem parte integrante dela, formando com os romances um só bloco” (CANDIDO, 1992, p. 66). Por isso, a leitura crítica de Antonio Candido busca integrar ficção e confissão, nivelando-as em importância na obra de Graciliano Ramos.

Essa relação estreita entre autobiografia e ficção concede à escrita do eu o estatuto de essencialidade, e não de complemento, na compreensão da obra de um escritor. Ainda mais importante é o fato de o princípio dessa relação ser o da reciprocidade entre a obra e o seu autor, no que se refere à formação de ambos. O que devemos considerar, de acordo com Dominique Maingueneau (2001, p. 46), “não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união”. Em outras palavras, entendemos a criação artística em seu dinamismo formador, processo pelo qual o escritor, ao mesmo tempo que cria a sua obra, constrói a si mesmo por ela.

Nosso método de análise filia-se, em grande parte, à crítica temática, diferindo desta na importância que atribuímos à figura do autor como sujeito histórico, o que não deve ser confundido com a visão estritamente biográfica do homem que escreve. Trata-se, antes, de relacioná-lo com o seu mundo, compreendendo este último como o princípio formador da memória de um escritor, que congrega à sombra de seu pensamento a vida – pessoal e pública –, a História e a imaginação, elementos com que cria a sua obra. Se, como na crítica temática, atribuímos um valor decisivo à palavra *relação*, estendemos o seu alcance às diversas esferas responsáveis pela construção da visão de mundo do escritor, que se revela em sua obra: seu passado e seu presente, o espaço literário em que se situa, a cidade, a natureza, o outro, a tradição e o porvir. Em uma palavra: a memória.

Situados, assim, no tempo e no espaço, o autor e a obra fundam e, ao mesmo tempo, são frutos de uma memória histórica. Para percorrê-la, fazendo algumas das conexões inumeráveis que todo olhar sobre o tempo pressupõe, parece-nos um caminho seguro, pelo menos de início, o da linha cronológica da vida e da obra de Saramago. Desta, um conjunto de mais de quarenta volumes, entre romances, poemas, crônicas, contos e peças teatrais, além de ensaios, conferências, discursos, diários e memórias, elegemos aqueles livros que, quando não são declaradamente autobiográficos, aproximam-se desse gênero pelo seu hibridismo.

A escrita autobiográfica assume, na obra de Saramago, principalmente as formas de diário (*Cadernos de Lanzarote* - I (1994), II (1995), III (1996), IV (1997) e V (1998)) e memórias da infância (*As Pequenas Memórias*, 2006). Considerando esta produção, pretendemos confrontá-la com sua prosa de ficção, especialmente o romance *Manual de pintura e caligrafia* (1977), e com textos híbridos como as crônicas (*Deste mundo e do outro*, 1971 e *A bagagem do viajante*, 1973), obras da primeira fase do escritor, em que o caráter autobiográfico é mais evidente. Nosso intuito é investigar, através desse cotejo, como a obra de Saramago desenvolveu-se paralelamente a sua formação pessoal e estética, acabando por revelar, em qualquer dos gêneros, uma imagem do autor, deliberada e coerentemente construída.

“Datas são pontas de *icebergs*”, afirmou Alfredo Bosi (1992, p. 19), em uma de suas frases mais felizes. Referia-se, com esta metáfora, ao enorme e denso volume de eventos que a memória das sociedades guarda sob números, as datas, que iluminam e ordenam o caos. Do mesmo modo, naturalmente na proporção da medida de uma vida e de uma obra, as datas nos ajudam a compor num mosaico a totalidade desta obra e da vida que a gerou, compreendendo-a, tanto em uma visão panorâmica quanto nos detalhes fornecidos pelas relações entre as várias datas e os eventos de que elas são sinais. Assim, os números que registramos no parágrafo anterior não indicam apenas os anos de publicação das obras de José Saramago, mas também o percurso de uma vida em constante processo de criação, que acreditamos duplicado: o da obra e o do seu autor.

A nossa pretensão (em todos os sentidos) de compreender a obra de Saramago em sua totalidade não desconhece os limites que lhe são impostos. Primeiro, por ser “para tão longo amor tão curta a vida!” Depois, pela exigência, própria de um trabalho acadêmico (circunscrito, por sua vez, dentro dos limites do gênero), de eleger um *corpus* que torne viável a pesquisa. Submetendo-nos a esta necessidade, e também por buscar aproximarmo-nos o mais possível de uma visão, ao mesmo tempo, ampla e profunda da obra e do autor; e, ainda, mas não menos importante, por considerarmos fundamental uma investigação que tenha como base a memória do escritor – caminho pouco trilhado pelos estudiosos –, propomos, para especificar a análise do espaço da memória em José Saramago, o estudo da relação entre Literatura e autobiografia.

Podemos assinalar o nosso ponto de partida com uma afirmação de Georges Gusdorf (1991, p. 22), segundo a qual “toda escrita, a partir da primeira, é escrita de si”.¹ Para o crítico, o ato de escrever é uma forma de o homem enunciar-se e, também, anunciar a sua presença entre os outros. Toda escrita tem, desse modo, uma assinatura, pois manifesta uma consciência íntima de estar no mundo.

Para investigar de que modo a consciência ou o pensamento de Saramago se revelam em sua obra, como manifestação da sua memória (que não é apenas pessoal, repetimos), optamos por identificar e analisar os traços recorrentes que, a partir de

seus poemas e crônicas (produção das décadas de 60 e 70), modularão toda a sua obra, incluindo a escrita autobiográfica. Adotando uma noção cara à crítica temática, consideramos esses aspectos recorrentes como *temas*.

Nascidos no âmbito das ideias, que Aristóteles (1997, p. 26) define como “a capacidade de exprimir o que, contido na ação, com ela se harmoniza”, os temas são generalizações de conceitos, ideias e assuntos desenvolvidos temporalmente pela ação. De acordo com Cesare Segre (1989, p. 106), são “abstrações da realidade, de conceptualizações do agir e do sentir; de ideias que são importantes porque deduzidas do vivido”. Em outras palavras deste autor, os temas são “unidades de significado estereotipado que permitem caracterizar áreas semânticas determinantes” (SEGRE, 1989, p. 107). Esclareçamos, no entanto, que a palavra “estereotipado” não deve ser tomada, aqui, em sentido pejorativo; refere-se, simplesmente, às repetições de ideias que tornam possível o seu agrupamento em um tema.

Muitas vezes confundido com motivo, o tema, na verdade, abriga a recorrência de motivos, que são unidades de significado ainda menores, e se revelam mais no plano do discurso linguístico, à maneira de um refrão. Utilizando a analogia sugerida por Cesare Segre (1989, p. 101), podemos admitir que “os motivos estariam para os temas como as palavras estão para a frase”. Por isso, os temas têm uma complexidade que os motivos não possuem, visto que possibilitam uma articulação mais ampla, tanto dentro de um texto, como relacionando uma obra com outra, ou mesmo com todos os textos de um autor. O tema permite também a articulação da obra com o seu contexto, seja ele histórico, político, social, fictício, bem como autobiográfico – tudo, enfim, que compõe o mundo do seu autor.

Diante da obra de José Saramago, como diante de um mundo, a escolha pela análise temática, como um princípio de organização, favorece o nosso intuito de atingir uma visão panorâmica dessa rede de associações que tem a memória como eixo principal. É bem verdade que, a rigor, esta não se mostra uma tarefa difícil, embora complexa, pois o próprio autor se esforçou por manter uma coerência de pensamento a cada obra criada, assim como em sua vida. Outra vantagem desse método é que ele aponta as forças motrizes da obra do autor, que já se anunciavam nesses livros e se manterão, cada vez mais profundas, nas obras seguintes.

Essas forças motrizes, que os temas revelam, são a memória, o tempo, o espaço, o Homem e a História. Como não poderíamos nos manter na vastidão desses campos sem submergir no volume de reflexões, informações, referências, associações e todo o pensamento complexo² que o trabalho intelectual – do autor e do seu leitor – desencadeia, precisamos de algumas “pontas de *icebergs*” que nos orientem. Neste caso, elas serão, além das datas, alguns textos em que a proximidade entre vida e obra se mostra mais intensa: os poemas, as crônicas, o romance de aprendizagem, os diários e as memórias. Com eles, ao mesmo tempo que percorreremos toda a

trajetória de Saramago, analisaremos os principais temas que o autor desenvolveu, e que manifestam o seu olhar sobre o mundo e sobre si mesmo.

Dentre esses temas, destacamos:

- a) a reflexão sobre a escrita, que envolve as perplexidades do autor durante o seu processo de criação, especialmente, no caso dos primeiros livros, a sua busca por uma voz própria;
- b) o compromisso do escritor: baseado no conceito de *engajamento* proposto por Jean-Paul Sartre (1999) - para quem o escritor deve assumir a responsabilidade sobre o que escreve, principalmente considerando-se o fato de que escreve sempre para alguém -, este tema envolve as relações políticas que a obra de Saramago estabelece com o mundo, questionando as formas de poder que subjugam a humanidade;
- c) Deus: uma das principais preocupações do escritor, que, embora ateu convicto, soube reconhecer a influência decisiva do que ele chamava de “a ideia de Deus” na construção da civilização ocidental, este tema é recorrente em sua obra, em que Deus é encarado como um pretexto para o exercício de poder das religiões sobre os povos, quase sempre com a conivência do Estado;
- d) a tradição literária: elegendo um cânone de escritores e obras que considera imprescindíveis para a humanidade, o autor manifesta também o respeito pela tradição, do ponto de vista do seu aspecto formativo em relação à arte do presente;
- e) a viagem, que pode acontecer no espaço ou no tempo, ou em ambos simultaneamente, ramificando-se em vários tipos: a viagem ao redor do Homem, da Arte, de si mesmo.

Entendemos que é no espaço da memória que esses temas têm origem. Por isso, é pela memória que acreditamos ser possível a compreensão da obra de Saramago como uma unidade (que abriga, naturalmente, a diversidade que a enriquece), bem como a visão do processo em que autor e obra se formaram.

Com o intuito de percorrer a trajetória de Saramago, sentimos a necessidade de ampliar o alcance desse exame e, conseqüentemente, desse espaço, para incluir elementos externos à obra, ou seja, o seu contexto e a memória do autor, importantes, a nosso ver, para a formação ética e estética do escritor, revelada em seus livros. A palavra “formação”, nesse sentido, deve indicar um processo constante de compreensão do mundo e da vida, percebido na leitura da obra de um autor. Partilhando do pensamento de Maingueneau (2001), entendemos que, ao mesmo tempo que a obra se alimenta da existência do autor, transformando-se com ele, o inverso também ocorre, e o homem se modifica a cada livro que escreve. Por isso, nosso estudo procurou abranger todo o percurso de Saramago, como homem e como

escritor, privilegiando, conforme o nosso propósito, as obras em que o aspecto memorialístico é mais evidente. Ainda por essa razão, consideramos válida a utilização de entrevistas, conferências e discursos do escritor sobre a sua obra e sobre si mesmo.

Em uma das entrevistas do autor, encontramos o reforço para a nossa ideia de tomar como ponto de partida dessa viagem a poesia de Saramago, e não as crônicas, como parte da crítica o faz. Em 1997, o escritor dissera a Carlos Reis, sobre a sua experiência poética: “[foi o] começo de uma tentativa, que se prolongou até hoje, de encontrar suficientes razões para eu dizer quem sou”. Marcados pelo signo da probabilidade, *Os poemas possíveis*, de 1966, e *Provavelmente alegria*, de 1970, revelam a busca do autor por uma voz original, de que a “luta com as palavras” é o principal indício. Por outro lado, também anunciam, como afirmava o autor no prefácio à segunda edição de *Os poemas possíveis*, “nexos, temas e obsessões” que habitariam a sua obra, reunidos no tema geral da condição humana diante das diversas formas de poder.

De modo semelhante, à nossa observação de que as crônicas de Saramago continham o essencial de sua escrita – temas, linguagem e tradição literária – e de sua memória, pode ser associada esta declaração do autor: “As crônicas dizem tudo (e provavelmente mais do que a obra que veio depois) aquilo que sou como pessoa, como sensibilidade, como percepção das coisas, como entendimento do mundo” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 42). Esse gênero híbrido representa, no conjunto da obra, uma possibilidade valiosa de expressão da memória do autor, levando-se em conta a proximidade entre os assuntos abordados nos volumes *Deste mundo e do outro* e *A bagagem do viajante* e a vida do escritor. Além disso, várias crônicas dialogam com livros posteriores, favorecendo uma leitura circular da obra do autor. Criações de uma dupla perspectiva do cronista – o real e a imaginação –, essas breves peças possibilitam, no espaço da memória de Saramago, a viagem do escritor por dentro de si mesmo e do seu mundo, examinando aspectos do seu passado e do seu povo, da política e da arte, da humanidade em geral.

As crônicas também funcionam, nesse espaço, como a transição entre a poesia e o romance de Saramago. Contendo elementos dos dois gêneros, o hibridismo daqueles volumes teria permitido ao escritor retornar com mais segurança à narrativa romanesca, de que havia se afastado após o fracasso da primeira tentativa (*Terra do pecado*, de 1947). Ainda assim, *Manual de pintura e caligrafia*, publicado em 1977, pode ser considerado um romance de aprendizagem, não apenas do protagonista, mas também do autor, que afirmava ser esse o seu romance mais autobiográfico.

Há várias razões para considerar pertinente essa opinião de Saramago. A principal, dentre elas, pode ser apontada na coincidência entre o narrador-personagem e o autor, no que se refere à sua crise pessoal e artística, além da crise

política por que passava o Portugal coetâneo de ambos, no final da ditadura salazarista. Na vida de Saramago, essa obra sucedeu a decisão crucial que o escritor tomou de não procurar mais emprego e se dedicar unicamente à literatura, do mesmo modo que o pintor H. decidiu buscar uma nova forma de expressão que ele pudesse chamar realmente de pintura, diferente do convencionalismo previsível de seus retratos encomendados. É precisamente essa busca de conhecimento artístico e humano que faz de *Manual de pintura e caligrafia* um romance denso, cuja profundidade pode inibir aquele que se aventurar em suas páginas sem a consciência do quanto a leitura dessa obra é exigente.

Diante da vastidão de aspectos que poderíamos abordar, cada um deles abrindo incessantemente veredas relevantes, optamos por tomar o caminho que nos levaria pela memória do protagonista (e do autor), na sua experiência de “escrepintor”. Entre a pintura e a caligrafia, H. é um aprendiz, recorrendo a uma para compreender a outra. É nesse sentido que *Manual de pintura e caligrafia* é um romance de formação, e não apenas da personagem. Pode-se atribuir também ao autor o desejo de “distinguir entre o que é verdade de dentro e pele luzidia [...]. Separar, dividir, confrontar, compreender. Perceber” (SARAMAGO, 1992, p. 21). É o momento de ouvir a memória. Começa então a escrita de si.

Os cinco “exercícios de autobiografia” intercalados na narrativa nasceram da necessidade de conhecimento: do outro, da arte e de si mesmo, pois se “quem retrata, a si mesmo retrata, [...] quem escreve [...] também a si escreverá” (SARAMAGO, 1992, p. 79). Numa conjunção de diário de viagem com crítica de arte, cuja principal técnica é a *ekphrasis* (que revela as preferências do autor, acrescentaríamos), os exercícios contêm, em suas entrelinhas, a biografia de H., pois para ele “tudo é autobiografia” (SARAMAGO, 1992, p. 116). Na sua opinião, a presença do escritor ou do pintor, enfim, do autor em sua obra deveria ser aceita com naturalidade, mesmo que não fosse a sua vida o tema abordado. H. verbaliza o pensamento de Saramago, para quem os seus livros “carregam uma pessoa dentro, o seu autor”.

Manual de pintura e caligrafia é também o retrato de uma época importante para escritor e o seu país. Os últimos anos da ditadura portuguesa são simultaneamente tempo e motivo da narrativa, que em seu segundo momento acompanha a formação de H. como ser político, assumindo a sua condição de “oposto a”. Nesse sentido, é duplamente um romance autobiográfico, pois, a par da escrita de si praticada pelo protagonista, na qual este descreve o período que antecede o 25 de Abril e as transformações pessoais que a chegada de M. provoca, o leitor pode ver transfigurado no romance aspectos da própria experiência de Saramago como militante do Partido Comunista, entre eles a organização dos seus membros e a prisão de amigos.

Por tudo isso, *Manual de pintura e caligrafia* é um romance de um homem e sua memória, entendida como passado, presente e porvir; romance de formação e

transformação de um ser; de aprendizagem de si e do mundo. No espaço da memória de Saramago, essa obra tem, além de seu inegável valor literário, a particularidade de ser um romance de transição entre o período formativo do escritor, como o denominou e examinou com muita competência o crítico Horácio Costa (1997), e a fase decisiva para o reconhecimento da obra, a partir de *Levantado do chão*, publicado em 1980. Da relação profunda entre *Manual de pintura e caligrafia* e a subjetividade de Saramago, aflorada por sua memória no processo de autoformação que esse romance representa, concluímos que, sem ele, as fases seguintes não se teriam constituído como a conhecemos, com aqueles que são considerados os seus grandes romances, como *Memorial do convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis*, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Ensaio sobre a cegueira*. Foi preciso escrever obliquamente sobre si mesmo, compreender o deserto para depois habitá-lo.

As décadas seguintes, como sabemos, foram de crescente sucesso, marcado pelo ritmo constante da publicação de livros, em média bienal. Nosso trabalho não comportaria, naturalmente, o exame individual dessas obras, cada uma delas um universo de múltiplos aspectos a explorar. Como o nosso objetivo é delimitado pela relação entre literatura, memória e autobiografia, fixamo-nos, inicialmente, em uma ponta da vida do autor, aquela em que observamos a sua formação pessoal e literária, indelevelmente marcada pela união entre vida e obra, para reencontrá-lo depois na outra ponta, as últimas décadas também da obra, que só se esgotou com a vida que a nutria.

Esse período se abre com os *Cadernos de Lanzarote*, o registro da mudança de espaço físico – de Lisboa para a ilha das Canárias – que também se tornou o espaço do diálogo do autor com o seu tempo, o presente (e a consciência profunda e dolorosa de seu esgotamento) e o passado, primeiro em forma de diário, depois em livro de memórias. A leitura desses volumes lança luzes sobre o restante dos livros do autor, pois eles completam o autorretrato do escritor, iniciado com a primeira obra publicada.

Rebatendo a acusação de puro narcisismo, os diários de Saramago não disfarçaram, ao contrário, as evidências do êxito financeiro e, principalmente, social do escritor. Aclamado pela crítica, solicitado por diversas instituições, amado por seus leitores, o autor registrou tudo isso nos *Cadernos*, assim como o ódio, as polêmicas e, como ele pensava, a inveja de alguns compatriotas. Entretanto, há algo mais importante além dessa camada superficial com a qual boa parte da crítica se contentou: a relação do escritor e do homem com o tempo, a memória, o espaço, a obra, o amor.

Em 1993, quando iniciou o seu diário, Saramago tinha 71 anos. “Reter o tempo” seria, por isso, uma das razões para a escrita dos *Cadernos*, como declarou o autor em uma entrevista, pois, reconhecendo a falibilidade da memória, o registro dos acontecimentos teria ainda a vantagem de mostrar ao diarista que “a riqueza da

existência é muito superior àquela que julgávamos ter tido” (SARAMAGO *apud* BAPTISTA-BASTOS, 1996, p. 58). É a diferença de perspectiva entre aquele que escreve um diário e aquele que o lê, que pode provocar no leitor a sensação de estar diante de insignificâncias, contrariando as expectativas que o diário de um escritor renomado pode despertar. No nosso caso, nada foi considerado insignificante nessas páginas, pois acreditamos que elas compõem, como dissemos, o autorretrato do homem e do escritor, e são, por isso, também o diário da sua obra.

A união entre vida e obra, nos *Cadernos*, não se limita ao tempo presente do diarista, que registrava, por exemplo, o processo de escrita de um novo livro, como o fez com *Ensaio sobre a cegueira* e *Todos os nomes*, ou reflexões teóricas sobre o seu método de construção de personagens, espaço e tempo, ou sua conceituação de narrador e de romance. É também a inscrição de sua obra no espaço da memória, que o escritor realiza. De certo modo contrariando, com a retrospecção mais remota, o tempo próprio do diário, Saramago também retorna aos livros que escreveu no passado, sempre que lhe parece oportuno, seja para mencionar os escritores que teriam exercido influência sobre a sua linguagem e a sua visão de mundo, seja para explicar a mudança de perspectiva que observou a partir do *Ensaio sobre a cegueira*, metaforizada com “a estátua e a pedra”. Tudo isso constitui uma espécie de poética do romance que os diários guardam, importante para a compreensão não apenas da obra, mas do papel da memória no processo criativo do escritor.

Outro aspecto da união entre vida e obra que os *Cadernos* revelam é que, neles, o leitor de Saramago reencontra aquilo que, na ficção, se delineia como a visão de mundo do autor. No diário, ela se faz mostrar em forma de reflexões pessoais sobre acontecimentos políticos, ou na transcrição de diversas intervenções públicas que o autor fez sobre temas sociais em várias partes do mundo, por exemplo, e que coincidem, de um modo geral, com a opinião dos narradores de Saramago, que este afirmava serem ele próprio. A humanidade, ou melhor, a irracionalidade humana, é um tema recorrente, que desse modo repercute as ideias propagadas pelo autor em sua prosa de ficção, de modo mais intenso em *Ensaio sobre a cegueira*, de cuja escrita o diário dá testemunho.

Consciente de seu papel diante do “espetáculo do mundo”, Saramago assume e defende, na esteira do pensamento de Jean-Paul Sartre (1999), uma atitude engajada do escritor como cidadão, não concordando com a postura daqueles que declaram ter compromisso apenas com a sua obra: “o mundo vai pedindo livros aos escritores, mas também espera que eles não se esqueçam de ser cidadãos de vez em quando” (SARAMAGO, 1995, p. 235), afirmou o autor, como a dizer que nem só de si vivem a obra e o homem, nem o seu diário, que se abria para o mundo e seus problemas.

Podemos ainda caracterizar os *Cadernos de Lanzarote* utilizando a instigante categoria de Bachelard (1996): uma “poética do espaço”. Além de ser o lugar onde a memória é resguardada do esquecimento, pelo registro escrito, o diário de Saramago

se desenvolve em um espaço físico que se faz notar na obra pela importância que tem para a identidade do homem e do autor que nele vivem: *A Casa*. Erguida numa ilha que se assemelha à “jangada de pedra” ancorada no sul do planeta, a “casa feita de livros” também guarda uma memória dupla, aquela que se construiu sob o seu teto, e a outra, que veio de uma aldeia portuguesa, para sempre instalada no coração do escritor.

Entretanto, “se a Pilar não está, a casa não é a mesma” (SARAMAGO *apud* ARIAS, 2003, p. 37). Essa declaração do autor, em entrevista, é facilmente comprovada pelo leitor no percurso do seu diário. Todas as entradas que revelam um pouco da intimidade desse espaço contêm, direta ou indiretamente, a presença da mulher do escritor, a alma da casa, como o são as personagens femininas nos romances. Essa comparação aponta a necessidade de investigar a relação de Pilar com a obra de Saramago, que vai além do âmbito matrimonial (basta lembrar, a propósito, que foi por causa da obra que eles se encontraram). É possível mapear o pensamento da leitora Pilar, tanto nos *Cadernos de Lanzarote* como em artigos esparsos. Dentre os últimos, destacamos aquele que nos parece revelar de modo mais profundo a cumplicidade entre vida e obra do autor, menos pelo fato de ter sido escrito por sua esposa do que por conter a memória do escritor, recriada por quem talvez melhor o conhecesse.

O artigo de Pilar, que narra “um dia em que Blimunda quis conhecer o seu autor” (DEL RÍO *apud* ARNAUT, 2008, p. 166), reúne as principais personagens femininas do escritor na cozinha da avó Josefa. Criação sobre a memória da obra e a do autor, esse texto simboliza a estreita união entre literatura e vida, pois não apenas o espaço real é ficcionalizado, como a memória da avó é incorporada à narrativa, como uma matriz de sabedoria da qual tivessem nascido as outras mulheres.

Indissociáveis, a casa e as mulheres que a habitam assumem, na memória de Saramago e da sua obra, a imagem de um deserto povoado. Afinal, é a conversa das mulheres “que segura o mundo na sua órbita, não fosse falarem as mulheres umas com as outras, já os homens teriam perdido o sentido da casa e do planeta” (SARAMAGO, 2001, p. 107). A casa habitada é o lugar de recolhimento do espírito humano após seu enfrentamento do mundo. É o espaço do reencontro do ser consigo mesmo, especialmente em casos como o do escritor, que se ausentava às vezes por semanas em virtude das inúmeras e constantes viagens.

Da casa de Saramago, seu diário deixa perceber que a cozinha, mantendo uma tradição da aldeia, é o espaço de acolhimento, onde se reúnem a família e os amigos, e também onde chegam as notícias do mundo. A conversa à mesa de refeições pode variar, por isso, entre as ocorrências domésticas e as desgraças humanas. “A cozinha é o mundo”, disse o autor ao descrever a casa dos avós, e a sua não era diferente.

Pela cozinha chegaram também os cães do escritor, cada um a seu tempo, trazendo uma história ignorada, logo esquecida por eles, desde que se tornaram

habitantes da casa definitiva, porque lá ficariam até a morte. O único que sobreviveria ao dono seria o Camões, e desse fato nasceu outro texto memorialístico (“Morreu Camões, o cão que inspirou José Saramago”, 2012), dos mais belos que Pilar escreveu, quando chegou a vez de o cão partir, dois anos depois. Da leitura desse texto, depreende-se o mesmo sentimento que Saramago deixou expresso no diário, sempre que se referia aos seus bichos de estimação. Para além do afeto, no entanto, observamos como a relação com os animais é motivo para a reflexão do autor sobre a própria identidade - “onde acabo eu e começa o meu cão? onde acaba o meu cão e começo eu?” (SARAMAGO, 1997, p. 204) – sugerindo uma ligação, diríamos, cósmica, a mesma com que justificava a coleção de pedras que possuía em casa. Homem, rio, bicho, pedra, árvore, de todos os tempos e lugares, estariam unidos, como na grande tela que o autor usava para explicar a sua noção de tempo e história.

Essa espécie de circularidade justificaria outro questionamento do autor, relacionado ao espaço: “Será Lanzarote, nesta altura da vida, a Azinhaga recuperada?” (SARAMAGO, 1994, p. 130). A ilha que o escritor escolheu para viver, e que, reciprocamente, o adotou, foi simultaneamente o seu ponto de chegada e de retorno; o fim de uma trajetória que, tendo começado na pequena aldeia portuguesa, passou por Lisboa, até um dia se separar dela, como se riscasse o chão com um pau de negrilho e se lançasse ao mar em busca de sua origem. Mas Lanzarote não era Azinhaga. A rigor, sequer Azinhaga era ainda a aldeia do escritor. Esta, como a casa dos avós, só existia, de fato, na memória. Para voltar a ela, restaria escrever, reconstituindo pelas lembranças o tempo e o espaço perdidos. As recordações que, generosamente, atenderam ao chamado do autor, constituíram o seu último volume estritamente autobiográfico: *As pequenas memórias*.

Como geralmente ocorre em livros dessa natureza, o escritor inicia o relato com o seu nascimento, não como alguém que foi dado à luz, e sim como *pessoa*, para a formação da qual concorreram três elementos, que analisamos: a terra de Azinhaga, simbolizada pelo chão de barro, o rio da aldeia e a casa dos avós. O contato físico do menino com cada um deles teria aberto sulcos por onde as raízes do ser penetrariam definitivamente, fazendo da aldeia o espaço jamais substituído por Lisboa como formador da sua identidade, embora tivesse saído de lá com apenas dois anos.

Atribuímos ao barro uma conotação paralela à criação divina, focalizando a união entre o homem e a terra, à revelia de Deus, como se, apenas por ter nascido em Azinhaga, o autor pudesse dizer que é “na terra [que] se faz a única história possível” (SARAMAGO, 1991, p. 20). O rio, por sua vez, teria contribuído como elemento de integração profunda entre o homem, a natureza e o cosmos, de que os versos de “Protopoema” tratam. Quanto à casa dos avós Jerônimo e Josefa, naturalmente em virtude desses habitantes, foi, segundo o autor, “o mágico casulo onde [...] se geraram as metamorfoses decisivas da criança e do adolescente” (SARAMAGO, 2006, p. 15). Aos 84 anos, sentindo a cada dia a urgência de reter o tempo (que de fato se esgotaria

quatro anos depois), foi a esse espaço que o autor desejou voltar, pelo poder reconstrutor da memória, para reencontrar o menino que foi e que, a julgar pela sua obra, nunca o abandonou.

Entre “as duas pontas da vida”, a obra de Saramago deu testemunho da sua formação: o neto de Jerônimo e Josefa é também todos os homens e mulheres de seus livros, como o seu discurso do Nobel enfatizou. O que lemos sob a sua autoria é, direta ou indiretamente, de acordo com o pensamento de Paul Ricoeur (2012, p. 95 e ss.), a “configuração” da sua memória, a escrita de uma “história (ainda) não contada” quando no estágio da “prefiguração”. Nosso estudo sobre Saramago é, por sua vez, a “refiguração” dessas histórias, a da vida do autor e a da sua obra, como uma única autobiografia: a do homem que escreve.

Notas

¹ “Toute écriture, à partir de la première, est écriture de soi”. Em outra passagem, sobre a escrita literária, o autor afirma: “De là l’indécision des lignes de démarcation entre l’autobiographie, le roman autobiographique et le roman proprement dit. Les efforts des critiques littéraires pour jalonner avec précision ces confins sont voués à l’échec. L’écrivain a pour matière première le vécu de sa vie; toute écriture littéraire, dans son premier mouvement, est une écriture du moi” (GUSDORF, 1991, p. 15).

² Adotamos em nosso estudo a categoria de *pensamento complexo* de Edgar Morin (2006), por considerarmos pertinente, em primeiro lugar, a sua proposta de análise do objeto sem a eliminação do sujeito; em segundo, por concordarmos com a sua visão do conhecimento como uma rede de relações que exige a observação do todo, e não a sua segmentação, esta que tende à simplificação e não ao aprofundamento, como comumente se pensa. Importa mencionar também a coincidência entre o pensamento de Edgar Morin e o de Saramago. Na entrada de 18 de junho de 1993, em seu primeiro diário, o escritor português registrou: “Um livro aparece a público com o nome da pessoa que o escreveu, mas essa pessoa, o autor que assina o livro, é, e não poderia nunca deixar de ser, a par duma personalidade e duma originalidade que o distinguem dos mais, o *lugar organizador* de complexíssimas inter-relações linguísticas, históricas, culturais, ideológicas, quer das que são suas contemporâneas quer das que o precederam, umas e outras conjugando-se, harmônica ou conflitivamente, para nele definir o que chamarei *uma pertença* (SARAMAGO, 1994, p. 61).

Referências

ARIAS, Juan. *José Saramago: o amor possível*. Tradução de Rubia Prates Goldoni. Rio de Janeiro: Manati, 2003.
ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BAPTISTA-BASTOS. *José Saramago: aproximação a um retrato*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores; Publicações Dom Quixote, 1996.
- BOSI, Alfredo. "O tempo e os tempos". In: NOVAES, Adauto (Org). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.
- DEL RÍO, Pilar. "José Saramago visto por quem o conhece". In: ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- DEL RÍO, Pilar. "Morreu Camões, o cão que inspirou José Saramago" (02/08/2012). Disponível em: <http://www.josesaramago.org/morreu-camoes-o-cao-que-inspirou-saramago/> Último acesso em: 30 de maio de 2018.
- GUSDORF, Georges. *Les Écritures du Moi*. Lignes de Vie 1. Paris: Jacob Odilon, 1991.
- LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte Autobiographique*. Nouvelle edition augmentée. Paris: Seuil, 1996.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. Tradução de Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao Pensamento Complexo*. Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. A intriga e a narrativa histórica. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, vol 1.
- SARAMAGO, José. *A bagagem do viajante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SARAMAGO, José. *As pequenas memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote – Diário I*. Lisboa: Caminho, 1994.
- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote – Diário II*. Lisboa: Caminho, 1995.
- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote – Diário III*. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1996.
- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote – Diário IV*. Lisboa: Caminho, 1997.
- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote – Diário V*. Lisboa: Caminho, 1998.
- SARAMAGO, José. *Deste mundo e do outro*. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1986.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SARAMAGO, José. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. 20. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SARAMAGO, José. *Os poemas possíveis*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1982.
- SARAMAGO, José. *Provavelmente alegria*. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1985.
- SARAMAGO, José. *Terra do pecado*. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1998.
- SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1985.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a Literatura?* 3. ed. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1999.

SEGRE, Cesare. "Tema/Motivo". In: *Enciclopédia Einaudi*. Tradução de Rui Santana Brito. Porto: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Vol 17 – Literatura-Texto.

AS MARCAS ANCESTRAIS NA FICÇÃO DE JOSÉ SARAMAGO

JUREMA JOSÉ DE OLIVEIRA

(...) já se sabe como o relato que o paciente faz ao médico no início do tratamento pode se tornar o começo de um processo curativo. Daí vem a pergunta se a narração não formaria o clima propício e a condição mais favorável de muitas curas, e mesmo se não seriam todas as doenças curáveis se apenas se deixassem flutuar para bem longe — até a foz — na correnteza da narração. Se imaginarmos que a dor é uma barragem que se opõe à corrente da narrativa, então vemos claramente que é rompida onde sua inclinação se torna acentuada o bastante para largar tudo o que encontra em seu caminho ao mar do ditoso esquecimento. É o carinho que delineia um leito para essa corrente. (BENJAMIN, 1995, p. 269.)

A morte anunciada da narrativa advém da doença que assola a humanidade, esse mal se assemelha àquele que atinge o paciente no leito do hospital. Na epígrafe de abertura, pode-se detectar no relato do enfermo, o início da cura. Narrar para não morrer é o caminho, já trilhado por Scheherazade e retomado pelo teórico alemão. De acordo com a visão benjaminiana, a dor causada pela enfermidade chamada guerra inibe e rompe a cadeia do dizer, da realização, iniciada no pensamento e concretizada no fluxo da correnteza narrativa.

Na recriação da arte de narrar, o escritor recupera a faculdade de intercambiar experiências comunicáveis tão valorizadas na tradição, fonte a que recorreram todos os narradores. A quebra desse ritual memorável pode ser explicada pela escassez de pessoas aptas a dar continuidade à arte de narrar nos tempos modernos. Esse fenômeno contou, no século passado, com uma forte aliada, ou seja, a experiência da

Segunda Guerra Mundial, que dizimou várias comunidades e deixou os sobreviventes “mudos”:

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundia dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca (BENJAMIN, 1991, p. 198).

Os elementos significativos para manter viva a chama narrativa encontram-se guardados na memória daqueles guardiões não do saber puro, mas da sabedoria — “o lado épico da verdade” (BENJAMIN, 1991, p. 201). Guardiões estes que influenciaram os povos envolvidos na exploração de além-mar. A percepção colonial desconsiderou a lei do retorno, mesmo sem estabelecerem o diálogo necessário para uma possível troca de conhecimentos, os portugueses sofreram uma forte influência da cultura dos nativos da África Austral e das terras *brasilis*. Os povos austrais e os nativos do continente americano possuíam uma forma bastante peculiar de comunicação, a oralidade. Os grupos humanos ágrafos registravam suas experiências por meio de desenhos, mas a força de suas práticas estava na palavra, fonte de toda a sabedoria ancestral.

O mais velho nos países africanos de língua portuguesa assume o papel daqueles dois narradores pensados por Benjamin em seu livro *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (1991). A dinâmica discursiva valorizada pelos oradores da tradição contou com o mecanismo rico na construção de uma rede de contadores, o silêncio. Elemento necessário à reflexão, à elaboração de conceitos e preceitos. Desse instante de ruídos só percebidos com o silêncio, o povo ágrafo produziu um saber milenar capaz de influenciar e abrir caminho aos futuros narradores orais no ocidente e, mais precisamente, na teorização do chamado narrador tão bem desenvolvido por Benjamin.

Durante décadas, fase em que antecedeu o uso da escrita mecanismo de costura das experiências humanas do mundo antigo e do moderno mundo negro consigo mesmo, o mais velho, usando a voz e diversos instrumentos criativos como o tambor – símbolo da festiva forma de estar o mundo – foi quem ligou o ontem ao hoje para construir o amanhã. Esse ser especial elevou, exaltou o silêncio fundacional da tradição executado para impedir o esquecimento decorrente do tempo que é implacável com quem não sabe preservar sua tradição. O papel do mais velho nas sociedades ágrafas tinha a função de despertar e elevar a glória da tradição. Este feito construído por meio do aprendizado do conhecimento transmitido de geração a

geração nas últimas décadas vem ocupando espaço de destaque como caminho para entender e atribuir valores àqueles demiurgos detentores de um saber primordial.

A história moderna, escrita pelos ocidentais, pautou-se basicamente nos registros escritos deixando de fora o confronto produtivo entre as fontes escritas pelos colonizadores e as fontes orais daqueles que durante séculos foram submetidos ao jugo colonial: “(...) os historiadores, na maior parte dos casos, não analisaram suficientemente a lógica interna dessas fontes orais elas próprias como outro discurso histórico que teria sido transmitido com o objetivo bastante preciso de contar a história” (BARRY, 2000, p. 5).

Diante desse impasse evidenciado entre a História escrita e a História oral, identifica-se no plano literário uma saída discursiva com uma habilidade significativa de refletir e questionar os registros históricos que desconsideraram a experiência ancestral. Experiência essa sustentadora das narrativas literárias pautadas nas vivências empíricas, recuperadas por escritores que valorizam uma voz oralizada e transita entre dois planos discursivos: um oriundo da tradição oral e outro nascido da tradição escrita, o narrador de livros. Os países colonizados foram objetos de duas narrativas históricas se interpenetrando às vezes, mas que podem também estar lado a lado sem se tocar, pondo em enxergo o difícil ofício de historiador em uma sociedade oral como [as africanas] que foram colocadas entre parênteses durante um século de colonização (BARRY, 2000, p. 6).

O mais velho é aquele que tem a palavra pura e guarda a memória dos povos, com ela dá vida às ações dos reis, dos chefes tribais e ao povo em geral. O guardião da sabedoria tem o “dom da palavra, desdobramentos oratórios, canções épicas e genealógicas, cantos líricos e, sobretudo pelo monopólio que exercem, enquanto guardiões dos segredos do passado” (BARRY, 2000, p. 7).

O legado oral está disseminado no enunciado literário através de um conhecimento acumulado durante décadas pelos escritores que recorrem às fontes orais para dinamizar a arte de escrever à mão. Nessa dinâmica evolutiva das práticas discursivas orais, detecta-se um acúmulo e uma concentração de elementos que atingem significativamente a sintaxe, os ritmos das oralidades e da escrita, mas também da língua quando desnuda as tradições violentadas e reformuladas constantemente pela pena do escritor.

José Saramago apresenta em sua escrita uma característica bastante marcante daqueles que ouviram a voz ancestral. Com uma construção narratológica oralizante que adentra a escrita com o objetivo de exaltar e enfatizar a relevância da cultura geral, Saramago convoca o narrador marinho de que fala Benjamin para dar veracidade a sua ficção. Em *Cadernos de Lanzarote* (1997) há elementos que confirmam essa perspectiva discursiva:

(...) provêm de um princípio básico segundo o qual todo o dito se destina a ser ouvido. Quero com isso significar que é como narrador oral que me vejo quando escrevo e que as palavras são por mim escritas tanto para serem lidas como para serem ouvidas. Ora, o narrador oral não usa pontuação, fala como se estivesse a compor música e usa os mesmos elementos que o músico: sons e pausas, altos e baixos, uns, breves ou longas, outras (SARAMAGO, 1997, p. 45).

Essa percepção do lugar de fala saramaguiana se faz presente também em *Levantado do chão*, livro que nasce do desejo do autor homenagear os camponeses alentejanos. Vide o trecho abaixo retirado da entrevista concedida por Saramago a Horácio Costa:

Então, o que aconteceu? Na altura da página 24, 25, estava indo bem e por isso eu não estava gostando. E sem perceber, sem parar para pensar, comecei a escrever como todos os meus leitores hoje sabem que eu escrevo, sem pontuação. Sem nenhuma, sem essa parafernália de todos os sinais, de todos os sinais que vamos pondo aí. O que aconteceu? Não sei explicar. Ou, então, tenho uma explicação: se eu estivesse escrevendo um romance urbano, um romance com um tema qualquer de Lisboa, com personagens de Lisboa, isso não aconteceria. E tenho certeza de que hoje estaria escrevendo esses romances como todo mundo, talvez bons, talvez não tão bons, mas estaria acatando respeitosamente toda a convenção que se chama escritura. Mas alguma coisa aconteceu aí: eu havia estado com essa gente, ouvindo, escutando-os, estavam contando-me as suas vidas, o que tinha acontecido com eles. Então, eu acho que isso aconteceu porque, sem que eu percebesse é como se na hora de escrever, eu subitamente me encontrasse no lugar deles, só que agora narrando a eles o que eles me haviam narrado. Eu estava devolvendo pelo mesmo processo, pela oralidade, o que, pela oralidade, eu havia recebido deles. A minha maneira tão peculiar der narrar, se tiver uma raiz, penso que está aqui. Não estou certo de que seja a única, mas com certeza, essa conta (SARAMAGO, 1998, p. 23).

Essa dinâmica discursiva repousa no: “aspecto ao mesmo tempo artificioso e natural do português de Saramago, resulta de uma engenhosa aliança do erudito com o popular, do livresco com a oralidade” (PERRONE-MOISÉS, 1998, não paginado).

Segundo Roland Barthes, “o escritor é o único, por definição, a perder sua própria estrutura e a do mundo na estrutura da palavra” (BARTHES, 1982, p.33), pois o ser humano é libertado pela História na qualidade de contador e de ouvinte, mas também é aprisionado pela História que constrói. Essa dinâmica transformacional se processa nos textos de José Saramago devido à força encantatória de vozes da tradição que permanecem viva na memória coletiva, matriz de todas as outras vozes que, porventura, despontam no cenário literário contemporâneo como resultado das mudanças sociais, políticas e econômicas, apesar das vicissitudes da vida diária.

Esse narrador não sabe dar conselho como afirma Benjamin, mas à medida que ouve as vozes oriundas da tradição oral, atualiza sua escrita e estabelece um diálogo com uma prática milenar a arte de contar e ouvir histórias. *Levantado do chão* apresenta aspectos semelhantes aqueles de *As mil e uma noites* de um tempo dilatado pela multiplicação das histórias articuladas. O narrador de *Levantado do chão* não omite esse procedimento do leitor. Vide a passagem a seguir:

A gente vai falando para passar o tempo, ou para não deixar que ele passe, é um modo de pôr-lhe a mão no peito e dizer, ou suplicar, Não andes, não te movas, se dás esse passo pisas-me, que mal é que eu te fiz. É também como baixar-me, pôr a mão na terra e dizer-lhe, Pára, não gires, ainda quero ver o sol (SARAMAGO, 1980, p. 166-67).

O romance, ao contrário da narrativa oral, advém do surgimento da imprensa, que possibilita a reprodução em série para atender ao público letrado, ávido de conhecimento e de experiência memorável. A técnica romanesca abre caminho para o resgate do “incomensurável”, da “perplexidade”, gerada pelas ações humanas por meio da “metáfora da escrita”. O romancista, nesta empreitada, experimenta em sua *práxis* certa “segregação”, decorrente do isolamento necessário à imaginação criadora. Pode-se dizer que tal experiência constitui um “espelhamento”¹ de contextos sociais muitas vezes em conflito, e nos quais os homens já não são aconselhados nem sabem aconselhar. De novo, Benjamin:

O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive (BENJAMIN, 1991, p. 201).

O escritor não sabe dar conselhos, mas busca transmitir “o sentido da vida”, fenômeno “em torno do qual se movimenta o romance” (BENJAMIN, 1991, p. 212). Os narradores de Saramago descendem da tradição oral e criam um ambiente em que o contador intersecciona com a escrita literária. As recriações produzem novos sentidos, novas camadas significativas, e esse processo de mutação funciona como o caminho para revigorar a “arte artesanal”. Retomando Benjamin:

A narrativa que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão — no campo, no mar e na cidade —, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir ‘o puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (BENJAMIN, 1991, p. 205).

As impressões deixadas pelo narrador na coisa narrada retornam à cadeia que alimenta a narração, numa superposição significativa e definidora da beleza produzida pelas marcas oralizadas, recuperadas na escrita literária. As imagens recodificadas pela voz da enunciação produzem, na ficção, uma nova versão da vida alentejana.

Em *Memorial do convento*, Saramago utiliza a mesma técnica discursiva recorrente na tradição oral, trazendo para a cena narrativa um contador de histórias, Manuel Milho, um funcionário na construção do Convento de Mafra, amigo de Baltasar Sete-Sóis, protagonista do romance. Os amigos se reuniam entorno da fogueira para ouvir histórias antes de dormir. Manuel Milho usava o mesmo recurso de Scheherazade. Ele não terminava as histórias no mesmo dia com o intuito de manter acesa a chama da curiosidade de seus ouvintes: “José Pequeno protestou. Nunca se ouviu história assim, em bocadinhos, e Manuel Milho emendou, cada dia é um bocado de história, ninguém a pode contar toda” (SARAMAGO, 1997, p. 253).

A arte analógica, de que fala Genette (1972, p. 42), constitui uma forma transviante, mas necessária, para alcançar a beleza escondida. Essa forma enunciativa apresenta um discurso diversificado, repleto de recursos linguísticos, que revivem o tradicional, extraíndo dele o que há de memorável. O narrador trabalha a linguagem, combina o registro oralizado com o registro escrito, valoriza a sonorização, a ambiguidade das palavras, e o plurilinguístico.

As marcas ancestrais reafirmam o lugar de fala do escritor à medida que são usadas como mecanismo estético fundamentador da narratologia contemporânea. O escritor é alguém habilitado continuamente a buscar nos arquivos memoráveis os

elementos condizentes com sua construção discursiva. De acordo com Beatriz Sarlo, a “dupla utilização de ‘lembrar’ torna possível o deslocamento entre lembrar o vivido e ‘lembrar’ narrações ou imagens alheias e mais remotas no tempo” (SARLO, 2007, p. 90), como aquelas preestabelecidas pelo estatuto do ancestral.

Notas

* Prof^a. Dr^a. Jurema J. de Oliveira da Universidade Federal do Espírito Santo/Ufes e Pesquisadora da Fundação de Apoio a Pesquisa e Inovação do Espírito Santo-Fapes.

¹ O termo espelho ou espelhamento, quando aparece entre aspas aqui, diz respeito à ideia de espelho teorizada por Boaventura de Sousa Santos (2002, p. 47-48) Segundo este crítico, as sociedades são a imagem que têm de si mesmas vista nos espelhos que constroem para reproduzir as identificações dominantes em um dado momento histórico. São os espelhos que, ao criar sistemas e práticas de semelhança, correspondência e identidade, asseguram as rotinas que sustentam a vida em sociedade.

Referências

- BARRY, Boubocar. *Senegâmbia: o desafio da história regional*. Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro-asiáticos, 2000.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 10 ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única: obras escolhidas*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- COSTA, Horácio. “José Saramago: o despertar da palavra”. In: *Revista Cult*. São Paulo, n. 17, dez. 1998, p. 16-24.
- GENETTE, Gerard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “As artimages de Saramago”. In: *Caderno Mais. Folha de São Paulo*. São Paulo, 6 de dezembro de 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs06129804.htm> Última consulta em 31/05/2018.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez, 2002.
- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1980.
- SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1997.
- SARLO, Beatriz. *Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras: Belo Horizonte: UFMG, 2007.

A SINGULARIDADE AMOROSA EM SARAMAGO: DA ILHA DESCONHECIDA À ILHA DO AMOR

MARIA APARECIDA DA COSTA

Dá o sopro, a aragem, - ou desgraça ou anciã -,
Com que a chamma do esforço se remoça,
E outra vez conquistemos a Distância -
Do mar ou outra, mas que seja nossa!
(Fernando Pessoa)

Erigido a partir de questões caras ao escritor José Saramago, “O conto da ilha desconhecida”, publicado em 1998, conta a história de um homem que, com o propósito de exigir do rei um barco para empreitar uma viagem em busca de uma ilha desconhecida, acampa na porta do palácio até que seu pedido seja atendido. A narrativa é construída em torno de uma problemática social, engendrada por uma burocracia crônica e ineficaz; e o “pedinte”, por consequência de seu desejo, acaba por desestabilizar a estrutura estagnada de um sistema falido e viciado, que é o do palácio. Espaço em que se concentra e ilustra toda uma estrutura social esfacelada, representada por um rei sem comando e sem preocupação com os seus súditos; interessando a ele somente o regozijo proporcionado pelo seu *status* de monarca, “[...] o rei passava todo o tempo sentado à porta dos obséquios (entende-se, os obséquios que lhe faziam a ele), de cada vez que ouvia alguém a chamar à porta das petições fingia-se desentendido [...]” (SARAMAGO, 2017, p. 5). Notadamente, para além das questões sociais, sinalizadas pela ineficácia do poder público que levava uma concentração de pessoas pedindo ajuda para a própria sobrevivência, o que

destacamos no conto é a evidência de um desejo particular e pessoal de realização da personagem central, isto é, seu pedido tinha como finalidade uma realização individual, no afã de um encontro consigo mesmo. O homem que vai à porta do rei exigir um barco, tem a pretensão de navegar sem nunca ter feito isso antes; a necessidade de navegar, que o leva a exigir do rei um barco, pode ser ampliado a uma compreensão sobre o desejo de viver plenamente, de se encontrar. Como afirma 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, tu que achas, Que é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não nos saímos de nós, (SARAMAGO, 2017, p.40 - 41).

Percebemos que o “filosofar”, o refletir sobre a existência, aparece, ironicamente, como algo de quem não tem o que fazer, uma espécie de devaneio de alguém desocupado. A mulher, em seu modo pragmático de ver o mundo, zomba da afirmativa de que o homem é uma ilha. Sua condição de “faz tudo” do palácio, bem como sua percepção do mundo, não permitem devaneios. Dessa forma, ela aproveita o incentivo provocado pelo comportamento daquele homem que insistia em ser atendido pelo rei, para dar um novo rumo à sua vida.

Das ilhas

“O conto da ilha desconhecida” indica que a narrativa direciona para a utopia possível. Diante da insistência de um homem comum em demonstrar e lutar por seu desejo particular, a mulher que era subjugada em sua existência medíocre, acorda para uma nova forma de perceber a vida. O desejo utópico é desencadeado a partir do momento em que um homem e uma mulher quando não encontram mais sentido em sua essência se juntam para dar significação a existência. Nesse sentido, pode ser compreendida como uma metáfora da descoberta do amor. O homem do barco decide içar a vela de seu destino em busca de uma ilha desconhecida, sem perceber, içar também a vela da mulher da limpeza. Uma figura importante/útil no palácio, responsável pelos serviços gerais, além de cuidar de quase todo o resto das demandas daquele lugar, entre elas atender a porta e despachar os pedintes. A função dessa personagem lhe permite observar a persistência do homem em conseguir com o rei um barco, instigando seu desejo de viver além do espaço do palácio.

A mulher decide sair pela “porta das decisões”, procurando um mar para também navegar. Postulamos, pois, que as personagens se encontram em um momento da vida em que sentem necessidade de viver de verdade; isso permite entender a busca como uma espécie de alegoria do descobrimento do amor entre dois sujeitos que já não tem mais tempo para experimentações e superficialidades. Conforme aponta C.S. Lewis (2012), a alegoria pertence a todos os homens quando querem representar “o que é imaterial em termos pictóricos” (p. 55). Entendemos, sobretudo, que o encontro amoroso se configura como uma busca empreendida é inerente à condição humana, desejos impalpáveis mas que estão latentes no homem, e que, na narrativa saramaguiana vai ser ilustrado pelo desejo de movimento, de dinamismo, de navegação, de sair do lugar comum da vida.

Após o primeiro encontro, os dois protagonistas seguem em uma busca comum, em uma procura por um navegar particular, sem pretensão de uma glória coletiva, sem coroamento de um herói, mas com o desejo de uma realização pessoal, de quem já não tem muito tempo a perder. Não vem mais ao caso navegar para ser o herói de um povo, importa agora ser “herói” na existência.

É importante destacar que, “O Conto da ilha desconhecida”, assim como ocorre em outras obras de José Saramago, traz uma figura feminina que não passa despercebida. As mulheres de suas narrativas têm papel fundamental diante das situações-limite propostas pelo autor em seus textos. Elas dão o tom e a tônica de suas obras. O escritor alerta para a importância da mulher em um momento em que esse tema, embora em pauta, não tem o destaque que merece. Ainda mais na cultura portuguesa, de cunha machista. A personagem feminina saramaguiana aparece sempre como figura de grande importância para o desenrolar da história, de certa forma, ela define o desfecho da narrativa. No conto em foco, a mulher da limpeza é essa figura emblemática, responsável por uma espécie de resgate do homem do barco quando ele pensa em desistir do sonho de encontrar a ilha desconhecida. A intervenção da mulher fortalece o desejo de seguir em busca da ilha, mesmo com todos os percalços que o homem constata após receber o barco. A figura feminina aparece como mediadora do conhecimento/ reconhecimento do masculino, contribuindo para construir o ambiente amoroso no conto.

A mulher da limpeza vai dar significação ao desejo do homem quando ele começa a ver as dificuldades em arrumar uma tripulação para seguir viagem. Com isso, a narrativa assume outros contornos, se definindo como uma história de amor, que vai se construindo de forma lenta, sem a pressa e necessidade urgentes da juventude. Contudo, surge consistente a relação amorosa daquele casal desejante e disposto a navegar rumo ao desconhecido em busca de ser completo.

O estado amoroso, diferente do navegar no mar, não tem bússola, não há como adquirir experiência. Tão incerto quanto as ondas das águas navegadas ou por navegar é a aventura amorosa cuja turbulência será certa, o ambiente dos

apaixonados é paradoxal, obscuro, mas, não obstante, instigante. Roland Barthes em, *Fragmentos de um discurso amoroso* (2007), afirma que: “Por uma lógica singular, o sujeito amoroso percebe o outro como um Todo (à semelhança da Paris outonal) e, ao mesmo tempo, esse Todo parece-lhe comportar um resto, que ele não pode dizer.” (BARTHES, 2007, p. 10). No conto a entrega ocorre quando o navegador inexperiente deseja colocar o barco para navegar, se jogando ao mar sem conhecer o destino, mas confiando na aventura, instigado pelo desejo do novo, do desconhecido. O lançar-se ao mar, ao incógnito é uma forma de se encontrar, sair do lugar comum, dar significado ao viver, e a empreitada amorosa vai permitir esse mergulho no novo.

A narrativa saramaguiana que, a princípio, desenha um cenário social, refletindo os desmandos dos governantes, nesse caso, um rei hedonista que se aproveita de um ambiente burocrático e ineficiente que destrói o andamento do desenvolvimento social, desemboca em uma busca por um lugar utópico, que entendemos como a alegoria do amor maduro. Aqui não se vê o desenho de um herói preocupado com um povo, também, o homem do barco, não pode ser classificado como um anti-herói, ele é somente um sujeito querendo definir seu lugar, sua identidade, sobretudo, viver uma conquista que não precisa ser para todos.

Embora a narrativa não defina as idades das personagens, ela oferece pistas indicativas que estas criaturas não têm mais ilusão com uma felicidade advinda do sistema posto. “Podíamos viver a vida aqui, eu oferecia-me para lavar os barcos que vêm à doca, e tu, E eu, Tens com certeza um mester, ofício, uma profissão, como agora se diz,” (SARAMAGO, 2017, p. 40). O excerto mostra a solução da mulher para uma possível falha no plano de encontrar a ilha desconhecida, ou seja, se nada der certo ela viveria de limpar e ele de trabalhar em um ofício qualquer, mas seguiriam o desejo de fazer o que quiserem para a própria realização. A maturidade fica clara, mostrando que são pessoas tarimbadas pela vida, mas não sucumbidas por ela; são sujeitos almejantes de encontrar um sentido para o existir, mas um sentido criado e construído pelo desejo de seguir, embora uma vontade concreta, não há a busca pela realização da conquista coletiva. Para Conceição Flores, em estudo sobre “O Conto da ilha desconhecida”: “não há mais em jogo o destino coletivo da nação, agora é tempo de cada um de nós sonhar e construir seu próprio destino.” (FLORES, 2013, p. 35).

O homem e a mulher não aceitam mais as burocracias paralisantes e seguem com seu desejo de existir por inteiro. Dessa forma, a história de amor se edifica e se inscreve na narrativa, como alegoria da busca de uma suposta ilha desconhecida. Em seu sentido literal, ilha é um pedaço de terra cercado por água, portanto, no sentido subjacente é a situação do ser humano, conforme aponta o filósofo do rei no conto, “[...] todo o homem é uma ilha[...]

Pensou ela que já bastava de uma vida a limpar e a lavar palácios, que tinha chegado a hora de mudar de ofício, que lavar e limpar barcos é que era a sua vocação verdadeira, no mar, ao menos, a água nunca lhe faltaria. (SARAMAGO, 2017, p. 24)

Bastaram os três dias de plantão do homem do barco à porta do palácio para a mulher o conhecer e decidir sua vida, como uma espécie de cristalização amorosa, conforme propõe Stendhal, no livro *Do amor* (2007), quando afirma que o sujeito amoroso elege no outro um fator ao qual se dedica em função de viver o sentimento de amor. Ele questiona:

Por que se desfruta com delícias de cada nova beleza descoberta em quem se ama?

É porque cada nova beleza lhe dá a satisfação plena e inteira de um desejo. Você a deseja terna, ela é terna; a seguir você a deseja altiva como a Émilie de Corneille, e, se bem que essas qualidades sejam provavelmente incompatíveis, ela aparece instantaneamente com a alma romana.” (STENDHAL, 2017, p. 29).

Postulamos que o amante dá ao seu amado a feição que lhe interessa, e dedica-se a amar aquilo que construiu como o ideal, como o caminho para sua realização. Essa construção vai partir de um desejo de idealização do que seria o perfeito para sua completude, para sua felicidade.

A persistência do homem do barco impulsiona a mulher a tomar uma decisão mais importante, entendendo que o lugar onde estava naquele momento não lhe pertencia e que não estava vivendo de forma inteira: “Porque as portas que eu realmente queria já foram abertas e porque de hoje em diante só limparei barcos,” (SARAMAGO, 2017, p. 31). A mulher da limpeza observa atenta o homem disposto a ir ao encontro de sua ilha, embora ele não tenha dado atenção à sua presença, ela define seu destino ao admirar a persistência daquele sujeito disposto a enfrentar o rei e quem quer que apareça em sua frente, para a realização de seu desejo particular. A partir disso, a narrativa muda de cenário, e os encontros dos futuros amantes vão se dando a partir de escolhas coincidentes ou destinadas. Vejamos:

O homem nem sonha que, não tendo ainda sequer começado a recrutar os tripulantes, já leva atrás de si a futura encarregada das baldeações e outros asseios, também é deste modo que o

destino costuma comportar-se conosco, já está mesmo atrás de nós, já estendeu a mão para tocar-nos o ombro, (SARAMAGO, 2017, p. 24)

Depois de sair pela porta das decisões e seguir o homem do barco até o cais, a mulher percebe que escolheram a mesma embarcação. Os desejos coincidentes vão se encaixando e a escolha da caravela reformada pelos dois, como sendo a embarcação perfeita para empreitarem a viagem, vai sugerir uma reforma também em suas situações de vida. A reforma da caravela, sinaliza uma espécie de reciclagem, ou que já não era mais tempo de caravelas, de projetos coletivos, reforçando o cariz de uma busca particular, para além da busca de uma ilha, mas a busca indelével por um lugar no mundo, um lugar para ser e não necessariamente ter, conforme concluem as personagens:

Então estás decidida a ir comigo procurar a ilha desconhecida, Saí do palácio pela porta das decisões, [...] Não queres vir comigo conhecer o teu barco por dentro, Tu disseste que era teu, Desculpa, foi só porque gostei dele, Gostar é provavelmente a melhor maneira de ter, ter deve ser a pior maneira de gostar. (SARAMAGO, 2017, p.31 e 32)

A mulher da limpeza assume o barco com mãos fortes e o sentimento de estar em seu lar; em um afã de viver inteiramente, ela termina por aludir uma situação doméstica, tradicional, ensaiando uma vida a dois com o homem do barco: “não tarda que o sol se ponha, e ele a aparecer-me aí a clamar que tem fome, que é o dito de todos os homens mal entram em casa, como se só eles é que tivessem estômago e sofressem da necessidade de o encher” (SARAMAGO, 2017, p. 38). Embora empreitando tarefas domésticas, de limpeza e organização, referidas como femininas, a mulher é vista, pelo homem do barco, como mais do que uma simples mulher cumprindo o papel de “dona de casa”. Há uma comunhão e completude entre eles; ambos decidem sair dos lugares que foram colocados, para se encontrarem como humanos desejantes de viver.

O homem como sujeito solitário necessita, quando tem consciência de sua pouca importância, juntar-se a outro para se completar. Assim ocorre com as personagens, quando elas se percebem com o mesmo desejo, ambas investem nisso para a busca da ilha. Tudo vai acontecendo de forma harmoniosa, naturalmente, como em um desenrolar de fios que até ali estavam emaranhados. A cumplicidade permite que espontaneamente o homem deixe o barco nas mãos da mulher, indicando uma confiança que desenha o caminho para seguirem juntos na nova aventura; além disso, quando volta ao barco, traz o jantar para dois, configurando o enamoramento e confirmando a atmosfera amorosa presente:

Subiram para o castelo de popa, [...] e, ali, a mulher da limpeza abriu o farnel que ele tinha trazido, um pão, queijo duro, de cabra, azeitonas, uma garrafa de vinho. A lua já estava meio palmo sobre o mar, as sombras da verga e do mastro grande vieram deitar-se-lhes aos pés. (SARAMAGO, 2017, p. 45 e 46)

Sob a luz do luar e com todos os elementos clichês, característicos de um encontro amoroso, o casal tem o seu primeiro momento junto. A partir disso, o olhar do homem muda em relação à mulher, ele não a vê apenas como um ser qualquer, mas uma criatura diferente, que se apresenta bela aos seus olhos, anunciando o encantamento do amor. “O luar iluminava em cheio a cara da mulher da limpeza, É bonita, realmente é bonita, pensou o homem, que desta vez não estava a referir-se à caravela.” (SARAMAGO, 2017, p. 47). A beleza da mulher percebida pelo homem, mostra que agora ele não estava mais obcecado por uma ilha desconhecida, mas tinha se voltado para aquele momento de sua vida, para aquela mulher que o estava direcionando em novas descobertas, confirmando que a entrega dela, feita a partir do momento que sai pela porta das decisões estava certa. Notamos, ainda, outros fatores presentes no texto que nos permitem entender a busca da ilha como a afirmação amorosa; são os elementos sexuais que abundam no conto, reafirmando o desejo de uma busca existencial e real que os conduzam a realização pessoal ou à felicidade:

As velas são os músculos do barco, basta ver como incham quando se esforçam, mas, e isso mesmo sucede aos músculos, se não se lhes dá uso regularmente, abrandam, amolecem, perdem nervos, E as costuras são como o nervo das velas, pensou a mulher da limpeza, contente por estar a aprender tão depressa a arte de marinharia. (SARAMAGO, 2017, p. 34 e 35)

É perceptível que o campo semântico dos vocábulos utilizados para se referir à embarcação e suas funcionalidades trazem juntos uma forte conotação dos elementos sexuais: “velas”, “mastros”, “músculos”, “incham”, “amolecem”, “nervos”, entre outros; estes elementos podem facilmente ser associados à uma relação erótica. Além disso, o comportamento do casal após um jantar regado a vinho, que, necessariamente, levariam ao sono, pelo contrário, causa uma certa ansiedade. Ambos confessam estar sem sono, revelando uma mistura de vontades/desejos causados pela primeira noite que vão passar juntos no barco:

Ela segurou as velas, uma em cada mão, ele acendeu um fósforo, depois, abrigando a chama sob a cúpula dos dedos curvados,

levou-a com todo o cuidado aos velhos pavios, a luz pegou, cresceu lentamente como faz o luar, banhou a cara da mulher da limpeza, nem seria preciso dizer que ele pensou, É bonita, mas o que ela pensou, sim, Vê-se bem que só tem olhos para a ilha desconhecida, aqui está como as pessoas se enganam nos sentidos do olhar, sobretudo ao princípio. (SARAMAGO, 2017, p. 49).

O campo semântico amoroso e sexual é vasto no conto, sobretudo depois que o casal se encontra e escolhem a embarcação, vão em um crescente indicando que aquele instrumento de navegação seria o motor de arranque para novas descobertas. Depois do jantar partilhado e do momento que antecede a recolhida do casal para dormir, quase tudo nos remete ao ambiente de sensualidade e de poeticidade que ilustra o desejo daqueles dois. E a comunhão do casal, bem como a indicação do enamoramento, seguem até o final da narrativa. Os elementos de uma relação amorosa e todas as suas variáveis aparecem latentes no texto. O ciúme, o medo da solidão e o cuidado são alguns exemplos, manifestados a partir de sonhos, quando o homem do barco percebe que pode perder a mulher por causa de sua obsessão pela ilha, “Adeus, adeus, já que só tens olhos para a ilha desconhecida, vou-me embora, e não era verdade, agora mesmo andam os olhos dele a procurá-la e não a encontram.” (SARAMAGO, 2017, p. 55). Este excerto mostra que, ao mesmo tempo que fica explicitado o desespero do homem por perceber que corre o risco de perder sua companheira se não se dedicar a ela; mostra, ainda, o lamento amoroso da voz feminina que reclama da parceria sem entrega daquele homem, que por obsessão pela ilha não está inteiro com ela, como se deve ser o ambiente conjugal, configurando o lamento amoroso. As variáveis amorosas são latentes a partir da descoberta do amor e do desejo de viverem juntos.

As sutilezas da construção da narrativa vão se desenhando, surgindo em meio a uma história, a princípio de cunho social, que se define como alegoria do amor, sem os alardes da juventude. Conforme propõe Eduardo Lourenço, Saramago transforma sua escrita em “instrumento de transfiguração e resgate de toda a experiência humana.” (LOURENÇO, 1994, p. 181), observamos pois, que nada escapa aos olhos do escritor arguto. Contudo, o desejo de navegar pode ser lido como o desejo de viver inteiramente, que, nesse sentido, é proporcionado pelo encontro amoroso. O homem, por necessidade de ir em busca de seu destino, encontra em sua travessia a mulher da limpeza, e com ela redefine sua trajetória. O objeto amoroso tira o homem da estagnação da existência insípida e dá ao sujeito o prazer de amar, ou viver com vigor uma vida que estava estancada. Sobre os caprichos de Eros, não importa muito quem é o objeto, mas o prazer do sentimento erigido por ele, que é o que ocorre com o homem do barco e a mulher da limpeza.

Nos sonhos do homem, lugar onde ele não pode dominar, ambiente em que os sentimentos emergem sem barreiras, ambos se jogam ao mar em busca de viver a travessia para a ilha desconhecida, para a aventura amorosa; há um amálgama do desejo literal com o subjacente buscado por aquelas duas criaturas.

O barco, cuja tripulação abandona assim que percebe que não há mais tempo para desejos coletivos, no tempo onírico do homem, aparece como uma alusão à Arca de Noé, - segundo a Bíblia, instrumento usado por Deus para salvar as melhores criaturas que viriam a ocupar a terra após o dilúvio. No entanto, na nova concepção de arca, o que vai se definindo é algo muito particular, configurado como o espaço daquele casal. E a ilha desconhecida vai se transformando em uma ilha do amor, íntima, onde não interessa mais o gozo da nação:

É uma floresta que navega e se balanceia sobre as ondas, uma floresta onde, sem saber-se como, começaram a cantar pássaros, deviam estar escondidos por aí e de repente decidiram sair à luz, talvez porque a seara já esteja madura e é preciso ceifá-la. (SARAMAGO, 2017, p. 61-62).

A ilha do casal pode ser comparada à “ilha dos amores” proposta por Camões em *Os lusíadas*, no nono canto. Uma ilha de prazeres, dada a Vasco da Gama e sua tripulação como recompensa pelos feitos grandiosos em favor de Portugal. No caso do conto saramaguiano, aparece como a recompensa pela descoberta amorosa daquele casal, algo grandioso, mas muito particular.

Com o barco em forma de ilha, literalmente: sementes brotando, pássaros cantando, e a vida ressurgindo, há uma indicação de que é tempo de se preparar para a colheita, momento de começar a viver em um novo espaço fundado como particular. A relevância das sementes, aquelas que prosperam, dos pássaros que espalham canto, entre outros elementos que indicam vida, vão reafirmar e corroborar com o novo momento que brota. “Então o homem trancou a roda do leme e desceu ao campo com a foice na mão, e foi quando tinha cortado as primeiras espigas que viu uma sombra ao lado da sua sombra.” (SARAMAGO, 2017, p. 62), a segunda sombra é um indicativo de que o homem não estava mais sozinho em sua ilha, em sua vida. Agora era o momento de iniciar a colheita de sua nova safra; sem a solidão imposta pela existência.

E com o despertar do casal abraçados, sendo um só, a narrativa é finalizada, indicando que não importa mais o destino, mas importa a viagem, a travessia. E o barco que ganha o nome de “Ilha Desconhecida”, se transforma em uma espécie de arca particular, garantindo vida pós dilúvio, ou o desejo utópico da felicidade amorosa naquela nova ilha descoberta.

Referências

- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FLORES, Conceição. Viagem à ilha (des)conhecida. Org. Aldinida Medeiros. *Travessias pela Literatura Portuguesa: estudos críticos de Saramago a Vieira*. Campina Grande – Paraíba: EDUEPB, 2013, P. 29 a 39.
- LEWIS, C. S. *Alegoria do amor: um estudo da Tradição Medieval*. Trad. Gabriele Greggersen. São Paulo: Realizações editora, 2012.
- LOURENÇO, Eduardo. “Sobre Saramago”. In. *O canto do signo: existência e literatura (1957-1993)*. Lisboa: Presença, 1994.
- SARAMAGO, José. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das letras, 2017.
- SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.
- STENDHAL. *Do amor*. Trad. Herculano Villas-Boas. Porto Alegre: L&PM, 2007.

INÉDITO

JOSÉ SARAMAGO, O CRÍTICO LITERÁRIO E O POETA

A *Revista de Estudos Saramaguianos* acrescenta a este número um conjunto variado de textos escritos por José Saramago para a revista *Seara Nova*; os textos reproduzidos constituem uma pequena antologia formada a partir das suas referências no comentário acerca da atividade de crítico literário exercida junto a este periódico, especificamente, sua leitura sobre *Novas andanças do Demónio*, de Jorge de Sena, gesto que sublinha a relação entre os dois criadores e o centenário daquele, celebrado em 2019. O arquivo é formado pelo conto “O Sr. Cristo” (*Seara Nova*, n. 1158-1159, 18-25 de março de 1950, p. 89-90); a resenha sobre *Novas andanças do Demónio* (*Seara Nova*, n. 1460, jun. 1967, p. 181); “Quem gosta deste mundo?”, texto sobre *O Delfim*, de José Cardoso Pires (*Seara Nova*, n. 1476, out. 1968, p. 338), referido por José Saramago nos *Cadernos de Lanzarote* na revisitação que faz de sua atividade na crítica literária. A estes materiais se somam dois excertos de cartas de José Saramago a Jorge de Sena (um com os registros dos poemas citados no comentário a seguir; e outro com poemas inéditos em livro); essas reproduções acompanham a edição *José Saramago. La consistencia de los sueños*, de Fernando Gómez Aguilera (Fundación César Manrique, 2010). Os textos de crítica publicados na *Seara Nova* são reproduções fac-similar das edições em questão a partir da hemeroteca digital do periódico; a transcrição do conto, a partir do mesmo arquivo, seguiu de perto o texto original e eventuais alterações estão registradas em notas.

JOSÉ SARAMAGO, BREVE COMENTÁRIO SOBRE O CRÍTICO LITERÁRIO LEITOR DE JORGE DE SENA

PEDRO FERNANDES DE OLIVEIRA NETO

A revista *Seara Nova* foi fundada em Lisboa em 1921 e se publicou com alguma regularidade até 1979; a partir desse ano, circulou com uma edição anual até 1985, quando se assumiu uma nova série de tiragens; passou a ser trimestral desde 2004 e inteira um século de história em 2021. A lista de intelectuais que colaboraram com o periódico é ampla e diversa, o suficiente para se constituir num arco de grande extensão e importância no panorama do pensamento intelectual, crítico e criativo em Portugal. Entre os nomes, figura o de José Saramago. A primeira colaboração do escritor português com o periódico data de março de 1950¹ e foi, desde então, variada: contos, textos de opinião e de intervenção, crônica, poesia e crítica literária. Deste último gênero, escreveu mensalmente a convite de Rogério Fernandes entre maio de 1967 e novembro de 1968; nessa safra de textos tratou de obras importantes, ao menos na concepção do seu autor, para cena da literatura de então em Portugal. É desse período que se destaca a leitura sobre *Novas andanças do Demónio*, livro de Jorge de Sena publicado em 1966 pela Portugália Editora no âmbito da Coleção Contemporânea; foi sua quarta colaboração. Até então havia publicado o conto “O Sr. Cristo”, sua estreia no periódico, e outros dois textos: quer dizer, um conjunto de poemas intitulado “Homenagem a Cervantes” que foi mais tarde integralmente revisto e publicado na sequência “O amor dos outros” de *Os poemas possíveis* (1966); e outro, também de crítica literária, uma leitura sobre *A execução*, de Júlio Moreira. Sua colaboração com a revista, no entanto, se mantém espaçadamente até 1978, quando apresenta uma longa crônica de viagem sobre sua visita à República Democrática da

Alemanha, onde esteve com o grupo da Associação de Amizade Portugal-RDA entre 15 e 24 de janeiro deste ano, “Quatro lições na RDA”.

A leitura do livro de Sena pelo ainda escritor iniciante não deixa de induzir, tantos anos depois, sobre os resquícios de influências que terão sobrado na confecção de uma das suas obras mais polêmicas, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991). O então crítico José Saramago diz que “o demónio também ensina muito, porque é velho (dizem) e porque vê o mundo segundo *outra* óptica”, uma leitura que encontra claro respaldo no tratamento da personagem do Diabo / Pastor no romance em questão, um andarilho e preceptor de Jesus. Os eventuais resíduos restados de uma para outra obra, só agora, com uma leitura atenta comparada entre os dois textos, é que poderão ser compreendidos mais claramente². O caso é que essa relação, se há, envolve obviamente o título e os sentidos possíveis, não especificamente o conteúdo do livro de contos nascido *Andanças do Demónio* (1960) e então revisto com o título resenhado por Saramago e, ainda, mais trade reconhecido como *Antigas e novas andanças do Demónio* (1978). Fica evidente que o autor se vê envolvido mais pelo que o livro enuncia e não pelo seu conteúdo e isso poderia servir de argumento à apressada leitura segundo a qual, como crítico, Saramago foi um ótimo inventor, de onde é sempre recorrente a conclusão de que sua atitude como resenhista (tendo em vista os outros textos do gênero) sempre deixou a desejar; sem se envolver com o conteúdo, suas leituras seriam facilmente questionáveis se, de fato, aconteceram ou foram puramente impressões de um envolvido com a obra pela amizade devotada ao seu autor ou qualquer coisa que sustentasse seu projeto pessoal como escritor.

A relação de José Saramago com Jorge de Sena se constitui numa ocasião propícia a esse argumento: era o escritor incipiente que, além de uma variedade de textos dispersos na mídia impressa portuguesa, se dedicava ao cultivo do verso. Foi uma relação epistolar: não esqueçamos que Sena havia saído de Portugal para nunca mais retornar em vida depois da perseguição sofrida pelo regime de Salazar. E, pelo que evidencia Gilda Santos³, trata-se de um convívio que se estende de abril de 1959 a novembro de 1971, ou seja, de quando Saramago estava à frente da Editorial Estúdios Cor. Jorge de Sena foi, nesse intercâmbio, um dos poucos com quem o tímido pretenso poeta se confessou aprendiz do ofício que praticava à surdina; numa das cartas analisada por Gilda Santos, assim se oferece o conteúdo da revelação ou “uma confissão que me anda a saltar cá dentro há que tempos e que até hoje não me atrevi a fazer, talvez por pudor, ou coisa assim”: “É que, cá na minha lura ao rés da terra, também me acontece às vezes fazer versos. Os amigos (favores!) dizem que gostam, e eu estou naquela conhecida situação da coruja que adora os seus corujinhos. Atitudes nada críticas, como vê. Quer o Sena dizer-me francamente o que pensa destas “produções do meu estro”? Depois disso, prometo-lhe solenemente que não volto a roubar espaço nas minhas cartas com as ditas produções. Aí vão duas amostras⁴– e seja o que Deus quiser!”⁵

A carta em referência foi escrita no mesmo ano quando José Saramago oferece o convite ao amigo para escrever a tradicional publicação de Natal enviada todo ano pela Estúdios Cor aos críticos e clientes; em 1961, “A noite que fora de Natal”, com desenhos de Paulo-Guilherme foi o último trabalho apresentado por Jorge Sena pela editora na qual viu sonhar editados *Novas andanças do demónio* e *Metamorfoses*. Os gestos da edição do conto natalino e da resenha sobre o livro de contos (esta é do mesmo ano da publicação em livro dos poemas revelados na carta a Sena) reforçam certo interesse particular num retorno público do escritor veterano em relação à escrita do poeta iniciante, o que não se sabe se aconteceu⁶. O que se suspeita é que, de alguma maneira, partiu do amigo confidente a intervenção para a publicação de *Os poemas possíveis*, uma vez que o livro sai no mesmo ano de *Novas andanças* e pela mesma casa editorial; integrava uma das coleções de poesia das mais importantes então editadas em Portugal, a Poetas de Hoje⁷.

Assim, se percebe que no meio literário, essa troca de interesses é a mais autêntica e saudável expressão para o cultivo do campo criativo, ou seja, isso não implica a natureza do texto crítico de um escritor; mesmo porque os interesses pessoais não são as únicas determinantes nas escolhas de leitura e tampouco existem maneiras corretas de ler uma obra literária; sua superficialidade ou profundidade atende a critérios dos mais variados. Obviamente que um leitor educado para as múltiplas maneiras de investigação do texto produzirá, pela reflexão e pesquisa, observações de maior fôlego que o leitor interessado em evidenciar questões de ordem funcional, como tema, sentidos ou a compreensão sobre a forma e a estrutura textuais. Estas últimas preocupações constituem, sobretudo entre os escritores que não possuem uma formação para a crítica literária, em recorrências nas suas leituras; e, por irônico que pareça, são as observações propostas por eles, justamente por não se filiarem a uma escola teórica, as que, muitas vezes, melhor ampliam os sentidos sobre uma obra. Logo, a acusação suscitada em torno do trabalho de José Saramago como crítico literário deve ser repensada sobre outro prisma, desviando-se do julgamento simplista de *uma superficialidade de suas observações sobre a obra*, isto é, deve se desconsiderar uma redução do mérito dessa atividade. Essa observação é igualmente válida para quaisquer outros trabalhos exercidos pelo escritor fora do seu campo de atuação reconhecida.

Durante o tempo que permaneceu como resenhista, José Saramago escreveu sobre obras de alguns nomes reconhecidos como Jorge de Sena, Agustina Bessa-Luís, Augusto Abelaira, Urbano Tavares Rodrigues, Mário Ventura, Rentes de Carvalho ou José Cardoso Pires. E escreveu sobre outros nem tão lembrados no seu tempo e depois dele, como Luís Sobral, Júlio Moreira, Teobaldo Virgínio, Manuel Pereira, Fausto Lopo de Carvalho, Nelson Matos, Lima Rodrigues, entre outros. Um levantamento por simples que seja sobre os nomes desse segundo grupo demonstram superar os do grupo anterior. O que esses textos de crítica literária para *Seara Nova* – ou outros

publicados alhures – findam por revelar pelo diálogo com obras *fora* das fronteiras de uma *elite literária* é o lugar apartado ocupado por José Saramago em relação aos criadores de então. Deixa-se perceber muito claramente um sentido de irmanação pela palavra e pela condição do outro entregue à própria sorte na selva dos interesses literários que nem sempre é dada a abrigar os exercícios de seleção *natural* para o cânone, visto que na república das letras muitas vezes faltam talentos e sobram proselitismos. Ao investigar a relação entre o escritor e José Cardoso Pires, Fernando Venâncio⁸ destaca que enquanto este mantinha suas relações entre neorrealistas e surrealistas, como Alexandre O’Neill, Fernando Assis Pacheco, José Cutileiro, Sttau Monteiro, Vasco Pulido Valente, António Tabucchi e António Lobo Antunes – “a final flor do Chiado e o *bas-fonds* do Cais do Sodré” – aquele nada teve; “Nunca estive em nenhum ‘clube’, mesmo informal. Os seus amigos escritores, sempre poucos, nunca pertenceram à ‘elite’, e os mais confidentes deles, Rodrigues Miguéis e Jorge de Sena, tinham-se fixado no estrangeiro. Portas adentro, Saramago foi, autenticamente, um corredor solitário.” (p. 107)

Parece que aqui encontramos dois argumentos interessantes fundamentais ao redimensionamento dos argumentos que rebaixam a escrita de crítica literária por José Saramago. O primeiro é que este é um julgamento cujo respaldo se oferece a partir da mesma nascente que sacia o terreno da rigorosa tradição elitista da sociedade portuguesa, esta que impôs barreiras das mais diversas aos escritores formados fora do reconhecido ambiente literário – essa posição, bem sabemos, se confunde com os estatutos sociais, políticos e econômicos do país, afinal a literatura nunca é higienizada dessas influências porque é também parte fundamental dos estamentos que nos definem enquanto sistema social. Parte dessa elite tradicional portuguesa, bem sabemos, jamais aceitou como letrado o descendente de camponeses, porque desde sempre, acentuando-se no alvorecer da modernidade, o rural se confunde com o bárbaro e logo é um modelo de repulsa e de combate. Assim, o trabalho de dar a conhecer os criadores que iguais a ele estavam à margem de tudo – e aqui adiantamos o segundo argumento – findou por cumprir uma atitude ética cujo interesse é o de revelar para o cânone as linhas por ele negadas. Indiretamente, o crítico estava interessado em duas coisas: *mostrar-se* criador e *mostrar* os outros criadores. Por isso, a crítica literária exercida por José Saramago deve ser reconhecida como de fundamental importância porque se oferece, primeiro, como chave de acesso seja para lacunas de leitura da sua obra seja a revisão sobre algumas questões por ela suscitadas, e, segundo, como reabertura do cânone e uma maneira de cobrir um tempo esquecido na história da literatura portuguesa por breve que seja esse trabalho.

Sobre as limitações como crítico, essas nunca foram negadas pelo escritor e restaram vários registros que recuperam ele próprio refletindo sobre a função. Um deles nos é dado ainda no calor da hora de quando recebeu o convite; está numa carta que escreveu a José Rodrigues Miguéis: “Sabe que fui promovido a crítico literário? E

da *Seara*, ainda por cima, que é coisa fina. Eu conto: Aqui há meses telefona-me o Costa Dias⁹ a dizer que queria falar comigo. Que era, que não era, e vai daí vem o convite. Abri a boca, de puro pasmo. Encontrámo-nos, e eu, honesto e perplexo, modesto e desconfiado, dou as minhas razões contra: falta de preparação e de grau universitário, pouco tempo disponível ou nenhum, independência ideológica, etc., etc. A nada o Costa Dias se moveu. Que eu sou um sujeito assim, que eu sou um sujeito assado, e por aí fora. Acabei por aceitar. E lá estou. Veremos por quanto tempo. É que, de mim para mim, assentei que, à mais pequena pressão ou torcidela de nariz, tiro de lá os pés. Para o último número, escrevi duas críticas, uma das quais a Censura deitou abaixo¹⁰. Bom princípio. No próximo número sairão prosas sobre as *Novas Andanças do Demónio* do Jorge de Sena (nesta tomo eu pulso à minha liberdade, dentro da *Seara*...) e sobre o livro de estreia: *Histórias Maldosas*, de um moço Luís Sobral, que não é nada peco.”¹¹ Depois, na entrada do dia 22 de julho de 1995 para os seus *Cadernos de Lanzarote*, assim recorda: “Fernando Venâncio resolveu fazer algo como arqueologia literária¹², desenterrando da *Seara Nova* as críticas que, com juvenil atrevimento (então tinha só 45 anos...), ali andei publicando nos remotos anos de 1967 e 1968. Ainda hoje estou para o que terá levado Rogério Fernandes a convidar-me a realizar uma tarefa para a qual o pobre de mim não poderia apresentar outras credenciais que haver escrito *Os Poemas Possíveis*. (Lembro-me bem de ter anteposto uma assustada condição: não fazer crítica de livros de poesia...) Agora eis-me perante os fantasmas de opiniões que expandi há quase trinta anos, algumas bastante ousadas para a época, como dizer que Agustina Bessa Luís ‘corre o risco muito sério de adormecer ao som de sua própria música’¹³. Apesar da minha inexperiência, e tanto quanto sou capaz de recordar, creio não haver cometido grossos erros de apreciação nem injustiças de maior tomo. Salvo o que escrevi sobre *O Delfim* do José Cardoso Pires: muitas vezes me tenho perguntado onde teria eu nesse momento a cabeça, e não encontro resposta...” O que esperar então do crítico José Saramago depois dessa sincera confissão?

Notas

¹ A afirmativa se baseia nos arquivos da *Seara Nova* digitalizados online. Em José Saramago. *La consistencia de los sueños* (Fundación César Manrique, 2010), Fernando Gómez Aguilera destaca outros textos que não aparecem na hemeroteca: “A dívida ainda não foi paga”, “Ladrão de milho” e “João Violão” antecedem a aparição de “O Sr. Cristo”; “Parábola”, “Natal”, “Encontro”, “O mentiroso”, “Longa é a estrada”, “A eminente dignidade”, “Doença súbita e mortal” e “Teratologia” são outros. O estudioso espanhol apresenta esses textos como *enviados*, logo, há duas hipóteses para suas ausências na hemeroteca: os números em que eventualmente tenham sido publicados não foram digitalizados porque extraviados ou são textos que não foram publicados

pela *Seara Nova*. De toda maneira as especulações neste texto seguem o arquivo da hemeroteca.

² Parte desses indícios está proposta no excelente “Andanças do Demônio de José Saramago”, de Marcelo Pacheco Soares. O texto apresentado durante o 6º Congresso Internacional da Cátedra Jorge de Sena da Universidade Federal do Rio de Janeiro foi publicado no livro organizado por Teresa Cerdeira, Luci Ruas, Maximiliano Torres *et alli*, *E agora, José(s)?* (Moinhos, 2019, p. 81-98).

³ Refiro-me ao texto “Espreitando uma correspondência inédita: Jorge de Sena / José Saramago”, publicado na revista *IPOTESI* (Juiz de Fora, jan.-jun. 2011, p. 225-233).

⁴ Eram os poemas “Medusas” e “Profundidade” que integram, mais tarde, *Os poemas possíveis*. Quando Saramago se revela um fazedor de versos, o faz motivado pela leitura de *Metamorfoses*, o livro do amigo Jorge de Sena foi publicado dali a três anos: “E não a faria também hoje, se o que escrevi sobre a ‘Metamorfose’ não me pusesse num estado de espírito que a torna inevitável.” Resta ainda investigar sobre eventuais influências trocadas entre as duas poéticas, mais da parte do autor iniciante que, parece, via no outro um preceptor.

⁵ A carta foi enviada de Lisboa e data de 6 de agosto de 1961. O excerto recortado pode ser lido no fac-similar reproduzido em anexo, o que inclui os poemas então enviados, “Medusas” e “Profundidade”. José Saramago tornará a enviar poemas a Jorge de Sena ainda no mesmo ano, numa carta de 29 de outubro; são poemas “Dá-me a tua mão”, “Chove melancolia”, “Bancos” e “Calendário” – todos inéditos em livro.

⁶ Isso se justifica pelo próprio trabalho do (de todo) escritor na constituição de seu nome; no caso de José Saramago, vindo de onde veio (o homem sem vínculos com certa elite intelectual numa rígida cena literária) terá cobrado atitudes de sobrevivência das mais variadas. Ele mesmo admite em *O Caderno 2* (Caminho, 2009), ao se referir a esse período como um “crítico neófito à procura de um lugar próprio na praça literária”. *O Caderno 2* reúne as entradas entre setembro de 2008 e novembro de 2009) para um blog.

⁷ Saramago foi o vigésimo segundo autor de um grupo que incluiu nomes da cena estrangeira como Manuel Bandeira, Nelly Sachs e portuguesa como Mário Dionísio, Manuel da Fonseca, Sophia de Mello Breyner Andresen, Carlos de Oliveira, António Gedeão, Eugénio de Andrade, Adolfo Casais Monteiro, José Gomes Ferreira, Ruy Cinatti, José Fernandes Fafe, António Ramos Rosa, entre outros.

⁸ O texto se refere a “José Saramago e a iberização do português. Um estudo histórico” publicado em *O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia. Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago*, organizado por Burghard Baltrusch (Frank & Timme, Berlim, 2014, p. 95-126).

⁹ José Saramago se refere a Augusto Palhinha da Costa Dias (1919-1976). Mais tarde, o escritor recordará que foi Rogério Fernandes o autor do convite, o nome citado no comentário em curso anteriormente. Da incongruência dos nomes se corrige depois pela mão do próprio escritor, numa entrada editada em *O Caderno 2*: “Há uns quarenta anos, por espaço de alguns meses, exerci de crítico literário na *Seara Nova*, atividade para a qual obviamente não tinha nascido, mas que a benévola generosidade de dois amigos considerou poder estar ao meu alcance. Foram eles o Augusto Costa Dias, que teve a ideia, e Rogério Fernandes, então diretor da (a todos os títulos) saudosa Revista.”

¹⁰ Aqui parece se oferecer uma resposta sobre a incongruência entre os registros na hemeroteca da *Seara Nova* e os de Fernando Gómez Aguilera: os imperativos da censura. Acrescente a esta, a triagem dos próprios editores no material enviado pelo colaborador.

¹¹ A correspondência entre José Saramago e José Rodrigues Miguéis também reporta ao tempo em que foi diretor literário na Editorial Estúdios Cor, casa onde Miguéis também publicava sua obra. Inicia-se em 1959 e finda em 1971 quando Saramago pede demissão do cargo, então ocupado por Natália Correia. A troca de conversas dos dois foi organizada por José Albino Pereira e publicada pela Caminho (2010).

¹² O trabalho de Fernando Venâncio a que se refere o escritor foi publicado em dois números do *Jornal de Letras* de 1994. Os textos da *Seara Nova* que se publicaram em livro – *Os apontamentos* – não são os de crítica literária, mas os de cunho opinativo, seguindo como critério os textos publicados em *As opiniões que o DL teve*; os textos da crítica literária permanecem inéditos em livro.

¹³ José Saramago escreveu sobre Agustina Bessa-Luís para a *Seara Nova* duas vezes num espaço de seis meses: na leitura que faz sobre a trilogia *As relações humanas*, cujo último volume foi publicado pela Guimarães Editores em 1966 – “As relações mágicas” (*Seara Nova*, n. 1467, jan. 1968, p. 29-30) se coloca entre a incerteza e a certeza de ressaltar o valor da obra da escritora, elegendo-a, por fim, *gênio* das letras portuguesas: “Algumas das ideias de Agustina Bessa Luís não se limitam a ser conservadoras: são retrógradas. Repugnam a um nosso deliberado amor de claridade, de abertura para o inteligível, de definição e construção de um sistema de realizações

em que a *magia* não seja utilizada como meio (entre tantos) de dominação de classe. Mas... Como é possível, resistindo e opondo-nos embora no plano das ideias e da sua prática, não ser submergido pela beleza torrencial desta escrita, que não tem igual na literatura portuguesa deste tempo? Como é possível ficar indiferente a certas bruscas iluminações que vão mais longe e mais fundo, no sentido do conhecimento de si e do outro, que todo o material de análise que comumente manuseamos? Como é possível não reconhecer e declarar que se há em Portugal um escritor onde habite o génio (vá esta palavra, ainda que perigosa e equívoca), esse escritor é Agustina Bessa Luís?"; na segunda leitura, "Um meio, ou um fim?" (*Seara Nova*, n.1473, jul. 1968, p.244-245), texto sobre *Homens e mulheres* (Guimarães Editores, 1967), o crítico refaz seu julgamento alterando o tom de cautela para com o trabalho da escritora – eis os três últimos parágrafos do texto: "Mas Bessa Luís (a frase é velha, mas cabida) os defeitos das suas virtudes. Afoga-se e afoga-nos na sua exuberância, não escolhe, não elimina. Aceita tudo quanto vem, trigo nutriente ou palha miúda. Põe o seu nome no fim, é quanto lhe basta. Perigosa atitude. Porque Agustina Bessa Luís corre o risco muito sério de adormecer ao som da sua própria música. Cada livro seu aparece com o impacto de um argumento de autoridade. São as Tábuas da Lei em romance. E as tímidas reservas da crítica respeitosa ou do simples e não menos respeitoso leitor serão consideradas como manifestações de beócios, ou, pior ainda, de gente que ficou na soleira da porta que dá para os mistérios elêusicos. Pode Agustina Bessa Luís encolher os ombros com indiferença: ao seu trono de grande escritora acabarão por chegar os 'sim, mas...' daqueles a quem não impressionam argumentos de autoridade. // Lemos Agustina Bessa Luís com prazer (fatigado, às vezes) e proveito (malogrado, quando calha) e em paz com a nossa consciência repetimos que 'se há em Portugal um escritor que habite o génio, esse escritor é Agustina Bessa Luís', mas acabaremos por achar mal aproveitada tanta beleza plástica, tanta profundidade, tão aguda frechas analítica – na dispersão confusa, quando não incoerente e desmanchada, das duas crónicas de família. // Diz Agustina Bessa Luís que *Homens e Mulheres* é um romance. Será. A palavra, hoje, dá para tudo. E a nós é-nos indiferente o rótulo que os livros tragam. Mas já não é indiferente que a obra criada se sobreponha ao criador. Isso não o conseguiu Bessa Luís ainda. *Guerra e Paz* é Tolstói e mais do que Tolstói. Agustina [sic] Bessa Luís devia ser menos que os seus livros – ou eles mais do que ela. Não há outra maneira de sair da província. E o génio (se não é confiado dizê-lo) é um meio, não um fim." O impasse é sanado mais de quatro décadas depois quando retoma suas atividades com crítico na *Seara Nova* numa entrada para o blog depois copiada em *O Caderno 2*: "Compreendo que alguns tenham visto como uma petulância sem desculpa ter eu (um quase anónimo) decidido aceitar o convite dos meus imprudentes amigos. E isso foi, provavelmente, o que Agustina Bessa-Luís deve ter pensado quando, folheando a *Seara Nova* (lia Agustina Bessa-Luís a *Seara Nova*?), deu de caras com uma crítica de um livro seu assinada por mim. Não a censurarei se o pensou, tanto mais

que o seu ego pôde ter encontrado uma rápida compensação nas linhas que vinham logo a seguir. Cito de memória: ‘Se há em Portugal um escritor que participe da natureza do génio, esse é Agustina Bessa-Luís.’ Disse-o e repito hoje. É certo que mais adiante escreveria: ‘Oxalá ela não venha a adormecer ao som de sua própria música.’ Havia uma pontinha de malícia nessa observação? É possível, mas bastante perdoável, tratando-se de um crítico neófito à procura de um lugar próprio na praça literária... // Adormeceu? Não adormeceu? Penso que não. Que alguns dos seus leitores tivessem desejado que Agustina, com a sua inesgotável liberdade de espírito (que a tinha) se lançasse por outros roteiros e outras aventuras literárias, é compreensível, mas aquilo que a Agustina mais parece ter interessado, a comédia humana de Entre-Douro-e-Minho, isso foi exemplarmente cumprido. Não é diminuí-la dizer que a vastíssima e poderosa obra de Agustina Bessa-Luís tem entre todas as mais leituras, uma leitura sociológica. Cada um no seu terreno, cada um no seu tempo, cada um segundo as suas especificidades pessoais e artísticas, Balzac e Agustina Bessa-Luís fizeram o mesmo: observar e relatar. O século XIX francês compreender-se-á melhor lendo Balzac. A luz que irradia da obra de Agustina ajudar-nos-á a ver com mais nitidez o que foi a mentalidade de certa classe social no século XX. E também, já agora, a do final do nosso século XIX. Em verdade, em verdade, não era trabalho para alguém que tivesse adormecido...”

O SR. CRISTO

Cristo Aires era o seu nome completo. E durante muito tempo foi para mim um Poeta.

Não supunha, então, que os outros poetas de quem ouvia falar – os Virgílios e os Camões, os Hugos e os Anteros – pudessem competir com ele.

Mas a razão por que utilizei o P grande da minha máquina de escrever é esta: eu sou um tímido. Por tal forma o sou que, pretendendo falar de outrem, não comecei por dizer com que nome figuro no Registo Civil: chamo-me Virgolino Dias. Sem receio de que me desmintam, acrescentarei que não tenho cadastro policial. Além disso, sou dotado de uma certa predisposição para tuberculose e para a calvície. Agora que comecei a falar de mim, talvez pudesse contar-lhes a minha vida. Mas não é isso o que pretendo. De resto, pouco de interessante teria para narrar.

Como ia dizendo, sou um tímido. E tudo o que de extraordinário há neste mundo, desde a Poesia à Bomba Atómica, passando pelo Senhor-Bem-Instalado-Na-Vida, me faz suar frio e me provoca vertigens. Neste estado, a minha já tão infeliz e rudimentar personalidade comprime-se, comprime-se até ficar reduzida ao tamanho de um grão de pó. Só fica a timidez concentrada.

Ah, não me falem! Sei o que querem dizer! Que devo reagir, não é? Belas palavras, essas. Já reagi, já assinei

cursos de desenvolvimento psíquico por correspondência, já segui o método introspectivo, já li as “Seleções” durante anos (porque verifiquei que os meus amigos desde que as liam eram outros homens...). Nada resultou e agora estou conformado. Assim nasci, assim vivi e vivo, assim terei de morrer.

Nesta altura, com a argúcia que lhes invejo, já toparam outro motivo da maiúscula inicial, não é verdade? É que eu admirava Cristo Aires, sim. Mas, ontem, admirava-o como não vai sendo uso nestes tempos de ídolos de alcatruz: admirava-o como se Cristo Aires se chamasse Virgolino Dias e fosse eu próprio. Dizendo isto, tudo fica dito.

Conheci Cristo Aires naquele escritório de comissões e consignações que toda a gente sabe onde fica. Pelo menos, assim o pensava César Norte, o tiranete, o meu chefe, para quem o escritório (duas salas, nove secretárias e correlativas cadeiras, vários “dossiers” e muito papel velho), era uma espécie de cérebro do mundo, cérebro de que ele era a massa cinzenta. (Se mo pedirem, outro dia falarei de César Norte, o “massa cinzenta”).

“É Cristo Aires, um grande Poeta!”, e acrescentava: “É um colega...” Desta basbaquenta maneira informava os amigos quando, no café, adregava encontrar o Talento. Ah, como a minha timidez nesses momentos me parecia uma coisa sem sentido! É que, imediatamente, corria um murmúrio na mesa: “É o Cristo, um grande Poeta. É colega aqui do nosso Virgolino”. Graças a este “nosso Virgolino” bebi alguns cafezinhos, ofertas de interessados em sonetos natalícios e quadras obscenas.

Honra me seja feita. Bebia os cafés porque seria ofensa recusar, mas nunca usei do meu valimento junto de Cristo Aires para obter o que me rogavam.

Acreditem. Cristo era meu amigo. Tratava-me com benevolência, lia-me ao almoço, por cima dos guardanapos estendidos nas secretárias, as duas

últimas produções. Eu, de garfo em riste para uma
azeitona, suspendia o gesto, alucinado...

*A tua boca ingênua e triste
E voluptuosa, que eu saberia fazer
Sorrir em meio dos pesares e chorar em
meio
das alegrias,
A tua boca ingênua e triste
É dele quando ele bem quer.*

Outra:

*Assim a noite passa. Rumorosos
Sussurram os pinhais meditativos.
Encostados às grades, os cativos
Olham o céu e choram silenciosos.*

Ainda outra:

*Sol nulo dos dias vãos
Cheios de lida e de calma
Aquece ao menos as mãos
A quem não entras na alma.*

Quando Cristo Aires chegava ao fim e dobrava a
folha de papel chamuscada pela labareda do génio, eu
nem sabia onde me encontrava. Tudo à minha volta era
Beleza, Harmonia, Doçura, Força. Desaparecia o
escritório de comissões e consignações e ficava o bafo
da imortalidade.

“Que tal?” – perguntava o Poeta.

“Magnífico, esplendoroso, Sr. Cristo!” – gania eu.

E ele, ó alegria, ó nuvens, ó estrelas, ele levantava-
se, apoiava no meu ombro terreal a sua mão divina e
dizia: “aprecio-o, meu caro Virgolino, você é um ente
sensível às belezas da poesia.”

Digam agora, por favor, mas digam depressa! Como
podia deixar de admirar um homem que me tratava

assim, sendo eu quem era e ele quem era? Se sempre fui de dócil coração, fácil de conduzir...

E quando, logo depois, Cristo Aires me pedia 20 escudos emprestados, não me continha e exibia os 80 ou 100 que trazia na carteira. Ele considerava a abundância, olhava o tecto calculando as suas necessidades e levava 50.

Nunca mais via aquele dinheiro, mas isso era insignificante pena para quem desejava ser “um ente sensível às belezas da poesia”. (O meu caderno de débitos e créditos não tem o nome de Cristo Aires e, agora, não consigo recordar as infindáveis parcelas). Há quem pague mais para ouvir ópera ou ver futebol. Eu pagava para ouvir poesia, conhecer o autor e ser adulado.

.....
.....

Pagava, pagava, sim! Hoje não pago. Cristo Aires morreu para mim. Cristo Aires enganou-me.

Eu acreditava nele, no Cristo. Todas as palavras que lhe ouvia, o simples comentário acerca do aparo que lhe sujava os dedos, eram bálsamos. E os versos? Ah, os versos de prata, as rimas de cristal, as ideias profundas, as atitudes revolucionárias, os delírios simbolistas, os arrepios sensuais, tudo!... Ele era um poeta magnifico, de todos os tempos. Sim, de todos os tempos, com que rancor o digo. Porque recitava versos de todos os tempos e de todos os poetas. Mas nem um verso sequer era seu. Copiava-os nas bibliotecas e vinha lermos ao escritório!*

Compreendam-me e compadeçam-se. Não riam. Eu sou um pobre ignorante. Peço beleza, paz, verdade, alegria. Vivo mal no mundo e confio nos outros e confiava nele. Mas ele, Cristo Aires, enganou-me.

E pensar que descobri a farsa por orgulho, por me orgulhar de Cristo, entenda-se!... Coração e cabeça

cheios daquele prodígio vivo, decidi-me a frequentar as bibliotecas – onde nunca entrara até aí, preso às minhas obrigações de escriturário – para ler os outros autores, com a intenção fígada de os encontrar pigmeus ao lado do meu gigante.

Uma noite, não a de Dóris prometida mas outra, mais negra e triste, entrei na Biblioteca Nacional. Pedi Antônio Nobre, o “Só”. Disseram-me: “Está em leitura. Naquele senhor...” Olhei por acaso e estremeci. Aquelas costas eram as de Cristo Aires. Aproximei-me em silêncio e espreitei por cima dos seus ombros. Copiava.

Vaidade, meu Amor, tudo Vaidade!

Retirei-me sem falar. Comovido, ia pensando a caminho de casa que Cristo não era apenas um inspirado, era também um estudioso. No dia seguinte...

Oh, que não sei de nojo como o conte

... recitou de fio a pavio o Soneto 17. Eu ouvi assombrado. Quando concluiu, perguntou, como de costume: – “Que tal?” – “Admirável!” – rilhei entre dentes.

Depois, pediu-me 10 escudos. Eu era solteiro, pacato, vivia com a família, não fazia grandes despesas. Os ordenados no escritório haviam sido pagos poucos dias antes. Na carteira, muito bem dobrados, estavam cinco notas de cem.

Tirei-as, os dedos a tremer. Fechei os olhos, esmaguei por segundos a timidez, e lancei-lhe o dinheiro à cara.

Fui despedido. Hoje odeio Cristo Aires.

* No original a frase está grafada com maiúsculas.

NOVAS ANDANÇAS DO DEMÓNIO

*Novas Andanças do Demónio,
por Jorge de Sena, Por-
tugália Editora*

DIZ a «Bíblia» que Deus, depois de ter criado os animais, os levou a Adão, «para este ver como os havia de chamar». Então, o nosso primeiro



O demónio também ensina muito

pai, muito lèpidamente (e mais ainda não havia provado das tentações do demónio...), pôs nomes a toda a bicharrada terrestre, marinha, fluvial e alada. Os seus descendentes (de Adão, claro) não perderam o jeito e continuaram a deitar nomes a tudo. Era indispensável. Mal foi quando os nomes transformaram em rótulos sólidamente agarrados às coisas, aos seres e aos conceitos. Mal foi quando cada filho de Adão entendeu reservar para seu uso e entendimento exclusivo uma dada palavra. Realismo, por exemplo. Este pequeno conjunto de letras tem sofrido tratos de polé. Cada um puxa, repuxa e declara: «É meu! é meu!» Parece que uma tal unanimidade deveria levar-nos à conclusão de que o realismo é *nosso*, mas aí entra a estreiteza da reivindicação pessoal ou de grupo e logo temos tantos realismos quantos os grupos e as pessoas. Parece riqueza, e é pobreza. É, sobretudo, minúcia esterilizadora, uma vez que, nesse ponto, já não é a obra de arte que se discute, mas sim o cacifo de arquivo em que há-de guardar-se. E assim se perde o tempo.

«Novas Andanças do Demónio» é um livro de altíssimo valor. É-nos indiferente (do mesmo passo que o não é) o rótulo que a crítica profissional, ou sectária, ou interessada, lhe aponha,

e com esta declaração nos pomos já fora do ofício, da seita e da conveniência. Temos nas mãos um livro que lemos *abertamente*, atentos ao movimento do homem que o escreveu, companheiros interessados (agora, sim) na viagem através do labirinto aonde nos conduz, vá ele dar onde der — porque a definição do labirinto em linha recta só poderá ser obra depois de conhecido o labirinto. O trigo promete o pão, mas o pão é obra de conhecimento. Se (mais um rótulo) o realismo fantástico de Jorge de Sena não é *de tout repos*, se a sua personalidade o não é igualmente, que isso não sirva de má desculpa: o demónio também ensina muito, porque é velho (dizem) e porque vê o mundo segundo *outra* óptica. Talvez haja em real do avesso, por isso mesmo matriz do real onde circulamos, obedientes aos sinais de trânsito e aos rótulos, que sinais de trânsito são... (Mas será sempre honesta ou competente a mão que põe diante dos nossos olhos a chapa de «curva perigosa»? Não será preferível irmos nós, adiante, *ver* se curva há sequer?).

Para nota crítica (ou de leitura) há talvez nesta prosa metáforas a mais. Paciência: acreditamos que a metáfora é também um modo de espreitar o outro lado da realidade. Outros serão frios, objectivos e obstinantes do lado de cá, esquecidos de que foi preciso inventar o microscópio para descobrir o outro lado da gota de água... Temos para nós que «Novas Andanças do Demónio» e a arte-inteligência de Jorge de Sena são, como o microscópio, um mecanismo rigoroso e sensível que amplia, devassa e aprofunda. Um exemplo só, de um livro que neste aspecto é todo ele exemplar: nunca, pela palavra nunca, nos foi *descoberto* antes um Luís de Camões como o que se projecta e se levanta nesse extraordinário conto que é «Super Flumina Babylonis». Se o leitor não tiver lágrimas nos olhos e força no coração quando chegar à última linha, então deixe os livros (que os não entende) e a vida (porque a não merece). E mais não diremos por palavras nossas. Assim acaba o conto: «Mas era um grande poeta, transformava em poesia tudo o que tocava, mesmo a miséria, mesmo a amargura, mesmo o abandono da poesia. Tremendo todo, mas, com a mão muito firme, começou a escrever... Sobre os rios que vão de Babilónia a Sião assentado me achei... Riscou, desesperado. Recomeçou. Sobre os rios que vão por Babilónia me achei onde sentado chorei as lembranças de Sião e quanto nela passei... E ficou escrevendo pela noite adiante...».

JOSÉ SARAMAGO

Livros

QUEM GOSTA DESTE MUNDO?

O Delfim, por José Cardoso
Pires, Livraria Moraes Edi-
tora, Lisboa, 1968

FALAMOS, claro está, do mundo onde José Cardoso Pires habita há vinte e dois anos e oito livros. Ou, talvez mais rigorosamente, do mundo que habita em José Cardoso Pires. Bem sabemos que uma pergunta como esta poderia ser feita a qualquer escritor cujo mundo (habitante ou habitado) desagrade, por esta ou aquela razão, ao leitor ou ao crítico. Por este lado da questão nenhum escritor se salvaria, o que já estará mostrando quanto a pergunta tem o seu quê de académico. Mas, se concluída a leitura de *O Delfim* a interrogação se forma no espírito do leitor que somos, teremos nós o direito ou o dever de ignorá-la, apenas para não sermos suspeitos e acusados de perder tempo a discutir o sexo dos anjos, ou de lançar maquiavêlicamente sombras num quadro harmonioso e acabado?

Que *O Delfim* é um livro tecnicamente perfeito (enfim, quase perfeito, dado que a perfeição não é coisa humana...), eis uma declaração que vem sem esforço ao confessor do deste papel; que a linguagem de Cardoso Pires conserva e apura as qualidades de rigor, economia e disciplina que sempre a distinguiram (embora neste romance surda uma certa complacência na aceitação do acessório e insignificante), também não é ponto passível de discussão. Com estas generalidades se poderia fazer a crítica e passar ao senhor-que-se-segue, com geral satisfação e tranquilidade da consciência. Simplesmente, a «académica» pergunta que abre esta nota de leitura continua a retinir como uma campainha de alarme. Não há remédio senão tentar calá-la pelo único meio que sabemos: dar-lhe caminho que ajeite resposta.

O mundo de José Cardoso Pires, a «figura» que mais frequentemente se desenha nos seus livros, é, como toda a gente sabe, o marialvismo, essa forma

nacional da superioridade dita masculina, que neste torrão se exprime (ou exprimiu) por um convívio particular do aristocrata e do servo, do terratenente e do «terrático». Este convívio, esta relação, assenta numa visão elementar do mundo, na qual preponderam valores originariamente positivos (a camaradagem viril, a deliberada recusa de camuflagens mentais, o gosto de um certo desconforto espartano), mas que, tornados razões suficientes de comportamento geral, resvalam no nivelamento por baixo, na misogénia, no desprezo pela inteligência. O nosso século XIX (e também este) está cheio de turbulentas alianças de fidalgos, forçados e varredores de feiras, quando não de fidalgos-forçados-varredores de feiras. Júlio Dinis, aquele pacato e lírico cantor do ruralismo português (e o mais que ele foi também?) deixou-nos o Joãozinho das Perdizes, marialva por excelência...

Mas hoje, o marialva, por via de regra, tem um *Jaguar*. Bebe uísque abundantemente, entra em *rallies*, tem de VIP o bastante para aparecer com frequência na crónica mundana, procura e possui mulheres que no fundo despreza. Despreza também a cultura, mesmo quando tem quadros pelas paredes e dez metros de biblioteca. A sua escala de valores é, afinal, a do Joãozinho das Perdizes, mais uma camada de verniz cosmopolita e um perfume de cruzeiro idem. Aderiu à civilização do *play-boy* e vive sob a angústia de não ser bastantemente *play-boy*.

José Cardoso Pires tem vindo a fazer o processo desta personagem. Nada mais louvável. Mas nesse processo, que o autor de *O Delfim* decerto quereria encaminhar no sentido de uma condenação, intromete-se constantemente (pelo menos assim nos parece) uma certa tinta de simpatia, um odor de saudade dos bons tempos antigos, como se em Cardoso Pires lutassem, qual de baixo, qual de cima, a sua opção de

intelectual e a sua íntima natureza, numa complicada relação de amor-ódio, responsável pela ambiguidade patente na sua obra.

Este mundo marialva não está tão perto de acabar quanto se julga. E não é fenómeno particular desta terra, ao contrário do que se crê ou pretende fazer crer. O marialvismo requintou-se e tem passaporte. Não emigra nem imigra: circula, como o dinheiro. Que tem. Que multiplica. Que maneja. O verdadeiro processo do marialvismo (nacional ou não) está por fazer. E não é trabalho fácil, convenhamos. A fortaleza não abre assim as portas, só porque um escritor pede licença para entrar. E se o escritor força os portões, tem de ir com as armas todas: a observação fria e implacável, o sarcasmo corrosivo, a picareta — e uns poucos mas sólidos valores de humanidade. Excepto a simpatia.

E *O Delfim*? perguntará o leitor. *O Delfim*, respondemos nós, é um bom romance. Já ficou dito. Mas não abre brecha na muralha do marialvismo.

EDITORIAL ESTÚDIOS COR, LDA.

TRAVESSA DA ESPERA - 8-2° - LISBOA - 2 - TELEF. 28889

confissão que me anda a saltar cá dentro há que tempos e que até hoje não me atrevi a fazer, talvez por pudor, ou coisa assim. E não a faria também hoje, se o que escrevi sobre a "Metamorfose" não me pusesse num estado de espírito que a torna inevitável. É que, cá na minha lura ao rés da terra, também me acontece às vezes fazer versos. Os amigos (favorecem) dizem que gostam, e eu estou naquela conhecida situação da coruja que adora os seus corujinhos. Atitudes nada críticas como vê. Quer o Sena dizer-me francamente o que pensa destas "produções do meu estro"? Depois disso, prometo-lhe solenemente que não volto a roubar espaço nas minhas cartas com as ditas produções. Aí vão duas amostras - e seja o que Deus quiser!

MEDUSAS

Tentaculada e branca, morta já,
A medusa apodrece.
Veio na onda maior que se espraiou.
Na areia, onde ficou,
A gelatinosa massa fosforesce.

Um espasmo funde dois corpos ali perto,
E do comum suor,
Do brilho fosco que da pele lhes irradia,
A noite faz, recria,
A renovada medusa do amor.

PROFUNDIDADE

Gruta marinha, não. Quarto banal,
Mas o azul que o enche é o do mar.
Não corpo de sereia. Antes mulher,
Horizonte de vagas a acenar.

Água escura que a luz do sol trespassa,
Uns olhos se dissolvem, esmorecem,
Cabelos como algas se deslaçam,
Como peixes os membros estremeçam.

O vento ergue a espuma e a dispersa,
Tal o leito do mar se levantasse,
No ressoante búzio que nos fecha,
Em ti me afundo, tal se me afogasse.

EDITORIAL ESTÚDIOS COR, LDA.

TRAVESSA DA ESPERA - 1-2° - LISBOA - 2 - TELEF. 28889

"DÁ-ME A TUA MÃO..."

Dá-me a tua mão e vem.
E não perguntes,
Que nem eu mesmo sei s onde vou.
Tudo está por saber. Amanhã, longe
(Destino, fado ou sorte),
Dirão os dias se a vida nos espera,
Se a morte.

Dá-me a tua mão e vem.
E não perguntes.

"CHOVE MELANCOLIA..."

Chove melancolia. Do céu frio
A chuva cai macia como areia
É como areia soa na secura
Das folhas que o Outono entristeceu

Sob a chuva sòzinha me distraio
Se distrair-se é esta ansiedade
De quem procura sob a chuva calma
O lugar onde o Sol não se escondeu

Chove melancolia

BANCOS

Dorme um sem-casa no banco
Do jardim
De frente para a vidraça
Do banco que está defronte
Assim

Treme o sem-casa de frio .
No espelho que o vidro faz
Passam as horas a fio
Paz

O polícia que além está
Guarda bancos

~~CALENDÁRIO~~

~~Dia dia dia dia~~
~~Quando enfim virá o dia~~
~~O dia da mão serena~~
~~No ombro que se não esquivava~~
~~O dia pacificado~~

CALENDÁRIO

Dia dia dia
Quando enfim virá o dia
O dia da mão serena
No ombro que se não esquivava
O dia pacificado
Descansado
De quem tem já o que queria
Qualquer dia
Será dia

A CEGUEIRA SARAMAGUIANA COMO CONSTRUTORA DA CONSCIÊNCIA COLETIVA

JOSÉ GONÇALVES

Na verdade os olhos não são mais do que umas lentes, umas objetivas, o cérebro é que realmente vê.

José Saramago

O desencadear dos acontecimentos surge a partir do momento em que as pessoas numa determinada cidade, começam a cegar repentinamente. Uma cegueira comparada a “uma luz que se acende” (SARAMAGO, 1995, p. 22), aludindo já aqui à esperança, lucidez e consciência, e que aparece sem qualquer justificação lógica, pelo menos no que concerne a um fator oriundo de algum acidente ou problema associado à visão que anulasse a capacidade ocular dessas pessoas.

Surge assim uma autêntica rotura, uma revolução, que levará os homens da cegueira à lucidez, plasmado tanto no *Ensaio sobre a cegueira* como no *Ensaio sobre a lucidez*, a práticas ensaiadas ficcionalmente, mas que colidem com uma realidade cada vez mais presente, onde questões como a responsabilidade e o humanismo são uma constante no decorrer do seu pensamento, introduzindo-nos no processo de compreensão da sua mundivisão.

A cegueira, normalmente associada à noção de escuro, vê em Saramago uma mensagem de esperança, sendo-lhe atribuída uma tonalidade branca, munindo a mulher do médico, a única personagem que não cega, de coragem, para experienciar verdadeiramente o acontecimento vivido, não se deixando cegar pelas luzes do século, nem temer pela escuridão do mesmo, não se prendendo nunca ao tempo presente.

Para uma das personagens, reforçando aqui a metáfora que plasma o pensamento e mundivisão de Saramago, a cegueira “é como se estivesse no meio do nevoeiro, é como se estivesse num mar de leite” (SARAMAGO, 1995, p. 13), fortalecendo uma obnubilação da consciência individual em que cada um imergia, não permeando um processo de cognição que encaminhasse para uma consciência coletiva, livrando-se dessa cegueira, que não somente representa o momento presente do enredo, mas todo um processo existencial terreno ao longo de todo um friso cronológico universalizado por Saramago neste seu *Ensaio*, atribuindo a sua crítica ao conformismo e comodismo, a cidadãos não praticantes, conceito utilizado por Valter Hugo Mãe, em que uma das personagens conclui, lucidamente, que eles não tinham cegado, após o momento em que recuperam a visão, no final do romance. Assim, afirma que “penso que não estamos cegos, penso que cegamos, Cegos que, vendo, não veem.” (SARAMAGO, 1995, p. 310)

A cegueira saramaguiana, assim como o escuro, referido por Agamben “não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular” (AGAMBEN, 2009, p. 63) no sentido de “neutralizar as luzes que provêm da época, para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes” (AGAMBEN, 2009, p. 63).

Aqui, a mulher do médico, com papel determinante na mundivisão saramaguiana, “não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade” (AGAMBEN, 2009, pp. 63-64), sendo que é aquela que, numa fase inicial, tem e sente “a responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam” (SARAMAGO, 1995, p. 241), apelando constantemente à organização, tanto no manicómio, como fora dele, afirmando que “se não nos organizarmos a sério, mandarão a fome e o medo” (SARAMAGO, 1995, p. 96). Só assim a consciência de uma responsabilidade coletiva será uma realidade, praticável nos atos de cada agente.

É a mesma que reforça a necessidade de nunca perder a razão e as capacidades racionais que os caracterizam, como animais racionais intencionais, apelando para que “se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais.” (SARAMAGO, 1995, p. 119)

É precisamente pelas características inerentes ao romance saramaguiano e às personagens por ele apresentadas e trabalhadas, que teremos como base a noção de consciência defendida por Searle.

O filósofo define-a como sendo um conjunto de estados subjetivos de sensibilidade ou ciência, que é despoletado assim que desperta e se prolonga ao longo do dia. Para ele, trata-se de um fenómeno de índole biológica, causada por um conjunto de processamentos neurobiológicos, sendo que apresenta três características comuns e de relevo, transversais à totalidade dos estados conscientes. É vista como um fenómeno interno, uma vez que se processa no interior de um corpo, mais

concretamente no cérebro; é qualitativo, tendo em conta que depende de quem o sente, logo, sendo atribuída uma determinada característica qualitativa, como podemos verificar na reação dos vários cegos no manicómio, diferenciados em camaratas e com comportamentos diversificados, nem sempre para o bem coletivo. Por último, é apresentado como um fenómeno subjetivo, uma vez que é experienciado por um ser individual, que se diferencia dos outros e que levará à transformação do apontado como um mal maior para a sociedade em que os atores se inserem.

Mas para que a transformação do mundo, da sociedade, da comunidade se materialize é crucial que haja na ótica saramaguiana uma consciência coletiva, permeada pela ação e pelo discurso das personagens, integrante do conceito de Vida Ativa de Hannah Arendt, que vê como sua impreterível condição, a pluralidade humana, aqui representada pelo Herói Coletivo, tecido pelo autor de *Levantado do Chão*. É precisamente este coletivo, com a sua própria intencionalidade, conscientes das diferenças e semelhanças inerentes à sua individualidade, assim como a alteridade associada, que face ao mundo ali fotocopiado, como “metáfora do mundo onde a razão não é usada racionalmente”¹, que representa a urgência de Saramago na “presença de um sentido de responsabilidade cívica, de dignidade pessoal, de respeito coletivo.”²

Com coragem, pois antes de tudo, para Agamben, ser contemporâneo é ter coragem, e com o sentido de comunidade, de coletivo, guia os outros cegos nesse caminho “quando a experiência dos tempos não têm feito outra coisa que dizer-nos que não há cegos, mas cegueiras” (Saramago, 1995, p. 308), onde o acontecimento-rutura delineado por José Saramago, se mostra universal, de carácter humanitário, como que numa planetarização daquele, de forma a salientar as consequências para a Humanidade, num sujeito que não é nacional, mas sim planetário, face à nulidade de nomes identificativos do espaço, tempo e sujeito. E para que tal aconteça, a vontade e a coragem a ela mesclada, servem para anular o pessimismo de algumas personagens, no caminho da transformação para uma sociedade mais justa e humana, contrariando afirmações como a de que “a cegueira também é isto, viver num mundo onde se tenha acabado a esperança.” (SARAMAGO, 1995, p. 204)

Com a certeza de que “é uma grande verdade a que diz que o pior cego foi aquele que não quis ver” (SARAMAGO, 1995, p. 283) e são tão cegos aqueles que mandam como os que se submetem e conformam, há a consciência, por parte da mulher, de que aquele preciso lugar é representativo de uma maioria, afirmando que “o mundo está todo aqui” (SARAMAGO, 1995, p. 102). Esta cegueira acaba por ser uma inversão do que consideramos normal, para de forma externa se conseguir observar o que nós mesmos provocamos, semeamos e colhemos em sociedade, através das nossas ações, com maior ou menor protelar.

Esse escuro é uma forma de consciência e de espaço para alterar o comportamento humano perante o seu semelhante, numa posição de contínuo

desassossego, sendo que Saramago não se considera pessimista, refletindo sim sobre o péssimo que o mundo é, e a necessidade de um profundo entendimento, de forma a transformar, profundamente, a sociedade, pois para Saramago

O que faz falta é uma insurreição ética. Não uma insurreição das armas, mas sim ética, que ponha bem claro que isto não pode continuar. Não se pode viver como estamos a viver, condenando três quartas partes da humanidade à miséria, à fome, à doença, com um desprezo total pela dignidade humana.³

Após a multiplicação dos casos, sucedidos no *Ensaio*, o Governo opta por materializar medidas drásticas, colocando em quarentena todos os cegos, num manicómio abandonado, sendo que mais tarde, com o aumento exponencial do problema, passam a ocupar outros edifícios estatais, sem quaisquer condições, rasgando por completo os trâmites da dignidade humana, usando a força militar, através do Exército, recorrendo ao abate das pessoas, caso fosse necessário, assim que se notassem situações, em que o risco de contágio fosse uma realidade, não obstante não haver qualquer prova científica de que aquela cegueira era contagiosa assim como a conclusão da sua génese.

Sem qualquer reflexão, sem qualquer noção do coletivo, da necessidade de salvaguardar o todo, o Poder Político opta por uma posição de individualismo, exercitando-o, acabando também por cegar, cessando desta forma qualquer hipótese de natureza contagiante da epidemia a que aquele local estava sujeito. Local sem qualquer referência de espaço e tempo. Uma marca deste e de outras obras saramaguianas de forma a universalizar a questão e aproximar uma realidade que também é nossa ou que poderá eclodir a qualquer momento, devido à conduta humana e à sua intencionalidade em comunidade.

É precisamente a coerção externa, por parte do Governo e do seu braço armado, o Exército, às pessoas que já cegaram e que se encontram em quarentena, que levará, por um lado, ao comodismo e conformismo de alguns, olhando somente para uma salvação individual, e por outro lado, à consciência coletiva, por parte de um grupo de cegos, onde se inclui a mulher do médico, a única que não cega, e que decidem optar pela ação discursiva, uma das atividades humanas da *vida ativa*, tecida e defendida por Hannah Arendt, n' *A condição humana*. É precisamente esta intenção, por parte do grupo, passando da *cegueira* à *lucidez*, que teve o seu eclodir na ação da mulher do médico quando, mesmo não cega, omitiu esse pormenor e em prol de um coletivo, consciente da necessidade da sua ajuda para a resolução deste problema, perante as autoridades, afirmou que também tinha cegado. Assim, foi levada juntamente com os cegos para o manicómio, e colocada numa das camaratas ali

existentes. É esta personagem que faz todo o reconhecimento visual, assim que dentro das paredes do manicómio entram, de forma a garantir a segurança dos restantes homens e mulheres que na sua camarata habitavam.

Esta coerção externa, perante a epidemia de “um tipo de cegueira desconhecido até agora, com todo o aspeto de ser altamente contagioso” (Saramago, 1995, p. 37), então referida por Althusser, como algo permeado pela mediação de uma série de instituições, onde no topo do comando se encontra o aparelho estatal. Vistos como aparelhos ideológicos do Estado, apresentam variadas informações, nem sempre de acordo com a veracidade dos factos, de forma a formatar a população. Os media, a religião, a própria educação, são vistos como vetores que intensificam esse poder do Estado. É algo que se torna visível no *Ensaio* saramaguiano e que tem de ser combatido, tendo em conta a sua significância no condicionamento humano, na garantia das suas liberdades e direitos e na efetivação da ação na sociedade, aliada ao respetivo discurso, evidenciado nas palavras de uma personagem, quando afirma que “os cegos não precisam de nome, eu sou esta voz que tenho, o resto não é importante.” (SARAMAGO, 1995, p. 275)

Essa noção de consciência coletiva, como algo representativo da relação dos homens em determinada comunidade ou grupo de pessoas, que interagem entre si, em que a sua consciência parte não do seu interior, mas sim da formação levada a cabo pela então coerção estatal e das suas ferramentas na sociedade para que tal se verifique, é o eclodir da necessidade de uma luta transformadora na ótica saramaguiana. Um conceito próximo das suas raízes marxistas e da noção que ambos partilham do Estado.

É nesta introdução de calamidade pública que leva as personagens a lidar com essa mesma realidade, já tão presente na vida de cada um, mesmo antes da epidémica brancura, experimentando-a, sofrendo as consequências e a coerção externa ali decalcada ferozmente, mediante a imprevisibilidade e irreversibilidade ligada à atividade humana ação. É a plataforma para a construção dessa consciência coletiva, perante estes factos sociais.

Surge aqui a tonalidade branca, como representação da esperança nos homens, munidos de humanismo e racionalidade, capazes de articular cognitivamente determinados vetores de análise social.

Tendo como referência que

collective intentionality is the power of minds to be jointly directed at objects, matters of fact, states of affairs, goals, or values. Collective intentionality comes in a variety of modes, including shared intention, joint attention, shared belief, collective acceptance, and collective emotion (STANFORD, 2013),

é imperativo reforçar a importância das atitudes intencionais, por parte dos intervenientes na obra de Saramago, na constituição da esfera social, da sua realidade e, neste caso concreto, da urgência da transformação da mesma, através da ação dos homens, com o precedente do desassossego e da interrogação que na sua consciência devem estar sempre presentes.

É crucial haver uma aceitação coletiva como potenciador da criação de uma linguagem e de um mundo de entidades e instituições, em que as atitudes intencionais, no cerne de uma pluralidade de agentes, que podem colaborar para objetivos comuns, são uma realidade e terão de se coordenar e colaborar para que estes sejam efetivamente materializados.

Mas para que se verifique a intencionalidade coletiva, não basta que cada um dos indivíduos se queira libertar da sua condição atual, pois os caminhos a seguir poderiam ser traçados e definidos individualmente, sem qualquer convergência com a de outros, não obstante os afins objetivos e o conhecimento dos planos que cada um esquematizou e defende.

No *Ensaio sobre a cegueira*, parte-se inicialmente da consciência individual da mulher do médico, como luz no meio de uma cegueira que, apelando à lucidez, anseia por uma transformação da sociedade em que se insere mas, principalmente, da mentalidade dos homens que também nela se e a constituem.

Podemos, no âmbito da análise da intencionalidade coletiva, focar a nossa atenção num dos vários autores que a estudam, como o caso de Durkheim, em que afirma:

Rather than being governed by their desires, beliefs and intentions, individuals' behavior is, according to Durkheim, governed by a collective mind or consciousness, which has a life of its own. The idea of a collective consciousness suggests that in social situations, it is not the individual who decides and acts, but rather the collective consciousness who determines the course of action, and acts through the individual. (STANFORD, 2013)

Para que tal suceda, é essencial que se verifique essa consciência coletiva e, através de cada um dos agentes, a ação ser perpetuada socialmente, de acordo com o que é a intenção coletiva do grupo.

É Durkheim que afirma que, o facto social, entendido como

toda a maneira de fazer, fixada ou não, suscetível de exercer sobre o indivíduo uma coerção exterior: ou então, que é geral

no âmbito de uma dada sociedade tendo, ao mesmo tempo, uma existência própria, independente das suas manifestações individuais (DURKHEIM, 1998, p. 39),

e normalmente associado a todos os fenómenos que em sociedade se revelam e materializam, possíveis só onde exista uma organização definida, é evidenciado, através da coerção externa, que provoca nos indivíduos, quando se verifica a “existência de uma sanção determinada ou pela resistência que o facto opõe a qualquer iniciativa individual que tende a violá-lo” (DURKHEIM, 1998, p. 36)

Num outro romance saramaguiano, *Ensaio sobre a lucidez*, os cidadãos, conscientes do poder político, e das falhas do mesmo, como que antecipando a materialização do que na essência e mente dos mesmos esteve inerente, votam conscientemente, e de forma maciça, em branco. Esse exercício cognitivo, foi desencadeado por um conjunto de experiências físicas, mediante a ação dos agentes políticos, levando à lucidez da população.

O mesmo acontece no *Ensaio sobre a cegueira*, no que diz respeito à coerção externa, aqui promovida também pelo poder político e pelo seu ramo militar, após todo um conjunto de ideias que, segundo Durkheim, nos são impostas, não sendo elas elaboradas por nós. É contra esta assimilação e formatação que Saramago despoleta todo um conjunto de ações materializadas pelas personagens, que nunca descuram o fator humano e emocional nessa conduta, timbrando assim a sua individualidade, mesmo que no seio de um grupo com que se identifica, especificamente para a transformação do mundo e da forma como cada pessoa se comporta no seu seio.

Está plasmado nas palavras de Durkheim o cenário com que nos deparamos, que confronta a atitude dos cegos da camarata da mulher do médico e o poder coercivo exterior promovido pelo poder político:

Estes tipos de comportamento ou de pensamento são não só exteriores ao indivíduo, como dotados de um poder imperativo e coercivo em virtude do qual se lhe impõem, quer queira, quer não. Sem dúvida, quando a ela me conformo de boa vontade, esta coerção não se faz, ou faz-se pouco, sentir, por inútil. Mas não é por isso uma característica menos intrínseca de tais factos, e a prova é que ela se afirma logo que eu procuro resistir. Se tento violar as regras do direito, elas reagem contra mim de modo a impedir o meu ato, se ainda for possível, ou a anulá-lo e a restabelecê-lo, sob a sua forma normal, se já executado e reparável, ou a fazer-me expiá-lo se não houver outra forma de reparação. (DURKHEIM, 1998, p. 30)

O Herói Coletivo saramaguiano exerce aqui a sua coerção externa, contrariamente ao que normalmente se relaciona com este procedimento social, apontado a quem governa ou gere, e perante todo um conjunto de ideias de que todos têm consciência, potenciada por essa cegueira branca, insurgindo-se contra o poder político, de forma intencional.

Apesar de o facto social ser visto como algo exterior ao indivíduo, não o é no sentido coletivo, aquando dessa insurreição ética por parte dos cegos, já conscientes de que “já éramos cegos no momento em que cegamos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos” (SARAMAGO, 1995, p. 131).

A individualidade dos homens não se perde, mas fomenta a integridade da consciência coletiva, de forma intencional, agindo no tecido social e político, de acordo com os objetivos desse mesmo coletivo ou comunidade. As características de cada facto, coercitividade, exterioridade e generalidade, estão inerentes aos episódios deste *Ensaio*, tal como o era defendido por Durkheim. Estamos perante um entendimento dos indivíduos, através da coletividade que representam em sociedade, e não o contrário.

A mulher do médico confirma esta teoria, a partir do momento em que ela entende que se deve integrar como cega, perante as ordens militares, fingindo-se de cega perante os restantes cegos, agindo coletivamente e em prol da construção dessa consciência, que se quer coletiva, para que a esperança na transformação e mudança das mentalidades seja uma realidade e que todo um processo cognitivo seja desencadeado durante o período de cegueira, pois “estar cego não é estar morto (...) mas estar morto é estar cego.” (SARAMAGO, 1995, p. 111)

Para Durkheim, assim como para José Saramago, a solidariedade social é crucial para a manutenção dos laços entre os homens, fomentando assim a consciência coletiva e a responsabilidade comunitária, de forma a anular aquilo que Erich Fromm associava ao inconsciente individual e coletivo, verificável num determinado grupo de cegos, também isolados no manicómio, mas em camarata que não a da mulher do médico.

Há ainda uma procura, por parte de José Saramago, ao longo do enredo que nos propõe, de acentuar os pilares para a edificação da Teoria do Sujeito Plural, já defendida por Margaret Gilbert. Podemos verificar isso na construção do coletivo e da consciência a ele associado, mediante as situações-limite com que se deparam, onde a ação conjunta terá que se encaminhar para o *we-intention*, já defendido por Sellars, onde se tenta preencher, em parte, a lacuna entre a emoção e a intuição, onde as atitudes não são meramente particulares, mas direcionam-se para pontos partilhados por todos os intervenientes, podendo, desta forma, haver um espaço para a crítica interna ao grupo a que pertencem.

Perante essa teoria, e se nos focarmos na camarata a que pertence a mulher do médico, representativa da lucidez em que Saramago deposita a sua esperança, terá de

haver um compromisso comum, um compromisso da vontade. A vontade, aqui como um vetor importante na obra saramaguiana, já trabalhado em *Memorial do Convento*, aquando da recolha das vontades por parte de Blimunda, de forma a fazer voar a *Passarola*, idealizada pelo Padre Bartolomeu de Gusmão, concretizando assim o sonho então laborado na sua mente, permeando a alteração de alguns paradigmas, especificamente no que concerne à Ciência, em contraposição à coerção que a instituição Igreja decalcava na sociedade e nos pensadores de então.

É ainda segundo esta teria de Gilbert, que se afirma, que esse compromisso comum só poderá ser anulado e firmado no conjunto dos seus agentes, no seu coletivo. No *Ensaio Sobre a Cegueira*, o compromisso comum dos elementos daquela camarata é edificado em torno da saída, da libertação do local onde se encontram isolados, a mando do próprio Governo, que exerceu a sua coerção, através de instrumentos de violência, que em si tende a monopolizar em situações como estas.

Essa libertação, será o mote para o momento em que se depararão com a realidade social em que sempre estiveram inseridos, como atores sociais, permitindo que determinadas ações fossem levadas a cabo, devido às suas posições de constante comodismo e conformismo.

Os dias no interior do manicómio, em isolamento, foram cruciais para a construção dessa consciência coletiva e a necessidade de a firmar, através do experienciado fisicamente, e mesmo emotivamente, pelos cegos, para que a intenção de todos fosse focada num ponto comum. Mas para que tal se materializasse era imperativo que esse compromisso significasse acreditar e aceitar, para que a construção de um único corpo fosse uma realidade e atingisse eficazmente os seus principais objetivos.

É precisamente através desta estrutura de compromisso comum que Gilbert define o tipo de grupo social *plural subject*. Não obstante esta tipificação, no *Ensaio saramaguiano* não conseguimos definir este tipo de grupo social, uma vez que o mesmo serve para que se reflita perante a tal cegueira, que mais não é do que a continuidade de uma forma de estar em sociedade que, em si mesma, perante os parâmetros de análise saramaguiana, é uma outra forma de cegueira.

O vínculo coletivo tem uma particularidade que devemos salientar. A diferenciação dos homens em sociedade não permite, à partida, que o conjunto responda por cada uma das individualidades. Logo, não podemos descurar que esse vínculo é consequência de uma democrática aceitação de ambas as partes, dessas diferenças individuais, em que aqui, se encontra numa constante construção do coletivo que, no que concerne a propriedades, ainda não se firmou devidamente.

Para esta construção de identidade coletiva, também trabalhada por Hannah Arendt, é crucial a determinação das ações a materializar em sociedade quando os homens são confrontados com problemas, que requerem dele o discernimento necessário para serem ultrapassados.

This process of identity-construction, is never given once and for all and is never unproblematic. Rather, it is a process of constant renegotiation and struggle, a process in which actors articulate and defend competing conceptions of cultural and political identity (STANFORD, 2014),

mas somente com o aparecimento da visão no final do *Ensaio* é que, a grande parte do fermentado ao longo do enredo, verá a sua coesão materializada. Será assim, um ponto de partida, despoletado pela consciência de que eles sempre estiveram cegos, e que cegos continuavam. A ação determinaria, a partir daquele momento, a alteração desse paradigma existencial, que é o de colocar de parte qualquer necessidade de agir discursivamente, em prol de um bem comum, de um coletivo, e na dignidade que a ele deve estar associada, pois há uma “uma grande diferença entre um cego que esteja a dormir e um cego a quem não serviu de nada ter aberto os olhos.” (SARAMAGO, 1995, p. 99)

É verificável a mensagem que o Nobel da Literatura pretende transmitir, fotocopiando o seu pensamento nas páginas do livro, alertando para a consciência de uma responsabilidade coletiva, sendo esta edificada e laborada pela mulher do médico, nas suas ações em prol da comunidade, que convivia com ela, aquando do período da cegueira, assim como após esse cenário apocalítico. Mas não se consegue efetivar essa responsabilidade

without agency, intentionality, freedom, or autonomy on the part of the entity to whom responsibility is ascribed or who is held accountable, an account of collective responsibility will have to include conceptions of collective agency, collective intentionality, collective freedom, and/or collective autonomy. (STANFORD, 2013)

A cegueira laborada por Saramago no *Ensaio* é a plataforma para o questionamento da condição humana, para a reflexão acerca da pluralidade humana e do que a mesma necessita para que se verifique em sociedade, na comunidade política.

Esta epidemia branca mais não é do que o próprio remédio para a cura da inconsciência que caracteriza as ações ou a falta delas por parte dos homens.

É a forma de muscular a consciência coletiva de um grupo para que, intencionalmente, ajam de forma comum e para este mesmo bem, pois neste mundo de cegos “que é um morrer de quem não usa a razão para viver”⁴, o autor questiona-nos, para permear uma reflexão truncada: “se o homem é um ser racional e usa a razão

contra si mesmo – um contra si mesmo representado pelos seus semelhantes –, então de que é que serve a razão?”⁵

Notas

¹ “Consciência às cegas”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 de Outubro de 1995 (Entrevista a Hugo Sukman).

² “O Prémio Nobel José Saramago em Bogotá. Indignado”. *Revista Número*, Bogotá, n. 44, Março-Maio de 2005 (Entrevista de Jorge Orlando Melo).

³ O homem transformou-se num monstro de egoísmo e ambição”. *El Cronista*, Buenos Aires, 11 de Setembro de 1998 (Entrevista de Osvaldo Quiroga).

⁴ “José Saramago. Todos os pecados do mundo”. *Expresso*, 28 de Outubro de 1995 (Entrevista a Clara Ferreira Alves).

⁵ Carlos Reis, *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó. Editora Argos, 2009.

AGUILERA, Fernando Gómez. *José Saramago nas suas palavras*. Lisboa: Editorial Caminho, 2010.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2001

DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. Lisboa. Editorial Presença, 1998.

ESPADA, J. C. & ROSAS, J. C. *Pensamento político contemporâneo. Uma Introdução*. Lisboa: Bertrand Editora, 2004.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a lucidez*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

COLLECTIVE Intentionality. In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford: University of Stanford; The Petaphysics Research Lab - Center for the Study of Language and Information (Eds), 2013, p. 3-31.

CONSCIOUSNESS. In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford: University of Stanford; The Petaphysics Research Lab - Center for the Study of Language and Information (Eds), 2014, p. 3-54.

HANNAH Arendt. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford: University of Stanford; The Petaphysics Research Lab - Center for the Study of Language and Information (Eds), 2014, p. 3-34.

IN NOMINE DEI – O OCASO DE DEUS E A AGENTIVIDADE DO HOMEM NUMA TRAGÉDIA MODERNA

MARCO AURÉLIO ABRÃO CONTE

Sobre a ficção narrativa de José Saramago, escritor português que logrou conquistar reconhecimento e prestígio justamente pelas inovações estéticas cristalizadas em seus romances, muito se produziu no âmbito dos estudos literários, não apenas lusófonos, desde a década de 1980. Não se pode dizer o mesmo, no entanto, a respeito de sua produção para o teatro, composta de cinco peças que, se por um lado são formalmente menos arrojadas se comparadas à sua prosa, por outro revelam habilidades dramáticas específicas que o escritor, afinal, quis também dar a público, ainda que com a ressalva de só ter investido no gênero dramático motivado por encomendas e/ ou exortações de amigos da área, como a encenadora lisboeta Luzia Maria Martins e o compositor e musicólogo italiano Azio Corghi.

Vazadas em linguagem adequada à expressão teatral, as peças de Saramago são, no conjunto de sua obra, reverberações das preocupações político-sociais que o levaram a denunciar, pelos variados gêneros que manejou, a exploração econômica do sistema capitalista e a autoridade política exercida pela religião através de seu violento dogmatismo.

José Saramago foi um escritor particularmente afeito a refletir sobre a tradição histórica e literária – e, não raras vezes, a pôs sob suspeita através do recurso da ironia –, o que se percebe no fato de que muitos de seus romances retomam personagens e acontecimentos da história cultural, política e literária de Portugal e, de forma mais ampla, do Ocidente: D. João V, Bartolomeu Lourenço de Gusmão, Fernando Pessoa e Ricardo Reis, Afonso Henriques, Jesus Cristo e Maria, Caim e Abel, dentre tantos outros. É em suas peças, contudo, que este procedimento se reafirma de forma mais

insistente, dado que em nenhuma delas o autor constrói uma mimese inteiramente descolada da tradição e da História, o que o faz desviar-se de uma das características que Peter Szondi (2001, p. 32) atribui ao drama absoluto, qual seja, ser primário e não a representação de algo a ele exterior. Esta escolha de Saramago de se valer daquilo que já se consolidou no imaginário coletivo está intimamente ligada à dimensão ensaística de sua literatura e ao seu intento de subversão, dado que o autor lança mão, como se verá, de procedimentos que lhe permitem refletir distanciada e criticamente sobre os eventos que teatraliza e, assim, de alguma forma comentá-los.

Esta apropriação de temas se dá desde sua primeira peça, escrita e publicada em 1979, *A noite*, cuja ação é ambientada na redação de um jornal alinhado ao ideário fascista e transcorre nos momentos imediatamente anteriores à eclosão da Revolução dos Cravos, movimento que pôs fim a décadas de ditadura em Portugal. *Que farei com este livro?*, de 1980, tem como protagonista o poeta-soldado Luís Vaz de Camões, que, recém-regresso ao seu torrão natal, busca viabilizar a publicação de *Os Lusíadas*. Sete anos mais tarde, Saramago publicou *A segunda vida de Francisco de Assis*, peça na qual Francisco – símbolo maior do desaparego material que tanto pregou, segundo a tradição cristã – volta à vida e se depara com a irônica contradição de ver a Ordem Franciscana, que fora erigida sobre votos de pobreza, convertida em uma verdadeira potência capitalista cujo principal produto de mercado é a fé. Dada à estampa em 2005, *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* propõe uma nova perspectiva ao mito do eterno sedutor, que, agora, por sua firmeza diante da fácil redenção cristã, escapa da condenação ao inferno – o que, na peça, se deve também ao enfraquecimento do poder social de Deus.

O foco deste estudo, porém, recairá sobre *In Nomine Dei*, peça escrita e publicada em 1993 a cuja composição Saramago se lançara a convite de Azio Corghi, do Teatro de Ópera de Münster. Tematizando a batalha entre católicos e luteranos que tomou as ruas de Münster, cidade do norte alemão, entre 1532 e 1535, o drama dá conta da ascensão ao poder dos anabaptistas e, posteriormente, da queda do regime teocrático.

Estruturalmente, há claras semelhanças entre o tom elevado com que as personagens deste drama verbalizam seus conflitos e aquele utilizado pelos heróis trágicos gregos, medievais e elisabetanos. Esta elevação, aliás, é apontada como típica da tragédia por Aristóteles em sua *Poética* (1973, p. 447) – texto que, sobretudo no classicismo francês, fora visto menos como analítico e mais como normativo, isto é, uma prescrição de regras para a boa feitura de uma tragédia ao largo das quais todo empreendimento resultaria canhestro.

Saramago, em entrevista a Carlos Reis, atribui a dicção das personagens de *In Nomine Dei* à verossimilhança e, naturalmente, à linguagem bíblica que lhes era paradigmática:

Voltando ao registo do século XVI: como eu sei que aquilo é uma linguagem que tem que produzir um certo efeito, tenho que justificar o facto de haver tanta retórica (no bom sentido...) nessas obras teatrais. Porque é que há tanta ênfase, sobretudo no *In Nomine Dei*? Isso pode ter uma explicação: toda aquela gente, no fundo, falava biblicamente, porque a Bíblia era o único livro que eles podiam aceitar e portanto, na comunicação entre eles, suponho eu, quando pretendiam reproduzir o comportamento e a vida dos patriarcas bíblicos, inevitavelmente tinham de exprimir-se dessa maneira, com esse tom tão transfiguradamente poético e profético sobretudo, com que falam todos eles. (SARAMAGO apud REIS, 2015, p. 109)

Própria, portanto, da comunicação intersubjetiva balizada pelo *éthos* bíblico dos protagonistas da peça, a linguagem ornamentada vai ao encontro daquela utilizada pelos tragediógrafos da antiguidade. Outras semelhanças podem ser apontadas, tais como, a título de exemplos, a polarização estrutural entre as personagens individualizadas e o coro, personagem coletiva, já identificada nos gregos por Vernant e Vidal-Naquet (1999, p. 2), e, no plano do conteúdo, a mimetização de acontecimentos cujas consequências são a um só tempo pessoais e sociopolíticas – coletivas, pois –, além da já citada utilização de uma fábula tomada da própria tradição histórica.

Não é, porém, na aparente subscrição de José Saramago a alguns preceitos da *poética da tragédia* que se encontra a originalidade de *In Nomine Dei*, mas sim no tratamento formal das questões relacionadas à ideia de *trágico* – conceitos a cuja distinção Peter Szondi (2004) dedicou um *Ensaio sobre o trágico* –, especialmente no que diz respeito à agentividade humana diante do inexorável de um destino funesto, inserido numa ordem maior, que o homem não está, inicialmente, apto a compreender. Este breve estudo buscará, a partir do pensamento de Raymond Williams, lançar luz sobre a historicidade do gênero trágico, suas transformações ao longo do tempo e, em particular, sobre a forma pela qual o escritor português dialoga com a problemática da tragédia moderna do século XX.

A tragédia na modernidade

Não foram poucas as vezes em que se afirmou a morte da tragédia como forma literária. O filósofo alemão Friedrich Nietzsche (2007), por exemplo, localizava o ocaso do gênero em Eurípides, ainda na Antiguidade Clássica, em função: do tratamento despendido pelo tragediógrafo ao coro; da mácula lançada sobre o

equilíbrio entre as forças apolíneas e dionisíacas, antagônicas e complementares – tão bem administradas, segundo Nietzsche, por Ésquilo; e, sobretudo, da interferência da cultura socrática no pensamento helênico. No século seguinte, George Steiner (2006), de forma também contundente, localiza *A morte da tragédia* no século XVII, e aponta para o fato de não serem compatíveis as noções de tragédia e de modernidade.

Em resposta a esses e outros pensadores, que insistiram na inviabilidade da tragédia em tempos modernos, Raymond Williams publicou, em 1966, um estudo sobre teatro ao qual intitulou, justamente, *Tragédia moderna*. Nele, o crítico galês, apontando para a historicidade da tragédia, faz uma síntese das manifestações do gênero ao longo dos séculos, delineando as permanências e rupturas de seus componentes a fim de afirmar e mapear a insistência do elemento trágico no seio da forma dramática de peças modernas. Williams reivindicará, por uma perspectiva marxista, conferir às perdas e ao sofrimento do homem comum o mesmo valor outrora atribuído aos de caráter elevado, evidenciando as contingências do destino que limitam a sua liberdade, a pungência de seu sofrimento e sua significação universal e a inexistência de alternativas ao seu infortúnio – tópicos que estão nas bases da tragédia.

Consenso entre a crítica, o fato de que nem todo acontecimento que cause sofrimento é trágico não passa ao largo da reflexão do autor. Para entender a especificidade do sofrer na tragédia e sua indissociável significação, Raymond Williams debruça-se sobre a tradição literária e, de saída, afirma (2002, p. 33) que a permanência do uso da palavra “tragédia” não deixa perceber as alterações viabilizadas no âmago do gênero pelas diversas *estruturas de sentimento* – conceito por ele desenvolvido para identificar na estrutura profunda da obra de arte as relações com a sociedade e com o tempo em que fora produzida. Estas dizem respeito ao conjunto de valores, pensamentos e práticas, de natureza histórica, que se manifestam na criação artística de forma complexa e, pois, menos mecânica que a noção de reflexo.

A tragédia grega, por exemplo, florescida no profícuo século V a.C., guardaria singularidades intransferíveis – o que justifica, de certo modo, ser considerada por pensadores como Nietzsche, para quem o efeito da tragédia era não moral ou metafísico mas estético, como a única genuinamente trágica do ponto de vista de sua elaboração dramática. Tendo como fonte uma complexa rede de crenças, “que se liga a instituições, práticas e sentimentos” (WILLIAMS, 2002, p. 35), a manifestação do trágico no teatro helênico fora instrumentalizada de forma a tensionar a relação entre o herói e o povo, representado pela personagem coletiva, o coro.

Uma explícita interdependência – o rei não o é sem ter um povo sobre o qual reinar, e este não sobrevive sem a proteção e a liderança daquele – faria com o que o destino incontornável de Édipo, por exemplo, não dissesse respeito apenas a si, mas a toda Tebas, que, no início da ação sofoclíana, padecia diante da desordem instaurada

no tecido social, representada pela “pavorosa peste que dizima a gente / e a terra” (SÓFOCLES, 2018, p. 22). A limitada agentividade do herói o conduz, paulatina e irrevogavelmente, à desgraça, dado que há um elemento de contingência, uma ordem maior e incontornável, guiada pelos deuses, sobre a qual as prerrogativas de um rei, por mais poderoso que fosse, não surtiriam efeito.

Decorrer da desgraça de um soberano a de seu povo, ou melhor, serem as duas a mesma desgraça diz respeito a uma estrutura de sentimento e, enfim, um sistema político que concentrava nas mãos de um só líder todo o poder de uma determinada região. Em se tratando, além disso, de um texto ambientado na Idade Heroica mas escrito já em meados dos anos 400 a.C., havia em cena um conflito entre a dimensão religiosa e a dimensão política, justificado pelo caráter pedagógico, moralizante da tragédia que, além provocar a catarse através do terror e da piedade, permitiria aos espectadores atenienses o questionamento dos valores de um passado já distante num presente marcado pelo “advento do direito no quadro da cidade” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p. 4). Desta forma, desnudava-se o abismo entre o pensamento jurídico da *pólis* e a lógica mítica, teatralizando-se uma aguda desordem que se resolveria a custo de sangue e sofrimento, seguida do estabelecimento de nova ordem.

[...] a chegada do direito e as instituições da vida política questionam, no plano religioso e moral, os antigos valores tradicionais: estes mesmos que a lenda heroica exaltava, donde a tragédia toma seus temas e suas personagens, não mais para glorificá-los, como o fazia ainda a poesia lírica, mas para discuti-los publicamente, em nome de um ideal cívico. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p. 55)

Os tragediógrafos gregos tomavam por matéria de suas peças os reis, os deuses, os mitos e os heróis lendários que povoavam o pensamento coletivo, e é precisamente na reformulação das ações dessas narrativas que se estabelecia a conexão do tempo retratado com as experiências humanas do presente dos homens e das instituições. A estrutura de sentimento em que se deram as tragédias gregas propiciou contrastar o sistema político passado, baseado no pensamento mítico, com aquele em que a democracia e o *lógos* consolidavam sua hegemonia social.

Em relação às fábulas, porém, cujo “único conteúdo possível [...] era o mito, fornecido pela tradição” (CARPEAUX, 2012, p. 36-37), é necessário ressaltar que a tragédia grega atribuía aos deuses o destino inescapável de seus heróis – o que limitava fortemente as possibilidades acionais do homem. Por conta do arbítrio divino, insistindo no exemplo de Édipo, o filho de Laio e Jocasta estava condenado ao incesto e ao parricídio desde o seu nascimento. A ação do homem apenas o leva à confirmação de seu fado, dada a sua pequenez diante dos desígnios celestiais, e,

embora ele tenha conquistado relativa autonomia se comparado aos guerreiros homéricos, ainda são os deuses os responsáveis pelo controle da ordem maior à qual ele está subjugado desde sempre. Desta feita, a tragédia se dava a um só tempo nos âmbitos individual, sociopolítico e religioso: uma experiência formal e tematicamente coletiva, personificada na figura do coro, elemento central do teatro helênico.

Não é circunstancial que, à medida que essa singular cultura se modificava, o coro tenha sido o elemento crucial da forma dramática que foi enfraquecido e finalmente descartado. A estrutura de sentimento que no período de grandeza havia desenvolvido e mantido o coro como a tensão e a resolução dramatizadas de uma experiência coletiva e individual enfraqueceu e se perdeu, e com ela um sentido único e singular de tragédia. (WILLIAMS, 2002, p. 38).

Com o advento do mundo medieval, que trouxe em seu bojo a separação – e a oposição – entre o que concernia à experiência mundana e o que se ligava ao não-mundano, a noção de tragédia passou por substanciais alterações, em que pesem ruídos de continuidade total ou de total descontinuidade. A experiência trágica passou a ser entendida “como narrativa, mais do que como drama”, até porque “a estrutura geral da crença medieval reservava pouco espaço para a ação verdadeiramente trágica” (WILLIAMS, 2002, p. 38).

De uma forma geral, a ênfase que o período conferiu à tragédia recaía sobre a adversidade em vida, sendo a dramatização/ narração de uma queda exclusivamente mundana, ordenada pela Fortuna, lei geral do pensamento medieval, que se apoiou na dualidade entre homem e mundo, e tendo como alvo exclusivo personagens de posição social elevada. O destaque ao elevado da condição social poderia ser entendido como sutil alteração daquilo a que Aristóteles (1973, p. 444) chamou de *caráter elevado* das personagens trágicas. Deve-se perceber, no entanto, que se trata de uma continuidade apenas aparente, dado que se opera no âmago da representação da experiência trágica, a rigor, “uma inversão” (WILLIAMS, 2002, p. 41).

Enquanto na tragédia helênica, as ações eram, como dito, a um só tempo sociais e metafísicas e praticadas por heróis de posição “intermediária entre deuses e homens” (p. 41), a tragédia produzida no mundo medieval manteve seu foco em homens sem habilidades sobre-humanas, mas socialmente conhecidos e portanto expostos aos vários infortúnios do mundo. Elas, porém, gozavam de uma possibilidade com a qual os heróis gregos não contavam, qual seja, a de recusar o ingresso no destino destruidor.

A concepção realmente nova na estrutura do sentimento medieval foi o estabelecimento da Fortuna como exterior a qualquer destino humano comum e geral. Ou seja, se entramos na Roda da Fortuna, ela pode ao final nos derrubar, mas temos uma escolha anterior, ou seja, se entramos nesta roda ou não. (WILLIAMS, 2002, p. 41)

Poderia o homem, então, optar por uma vida comedida, aos moldes do que pregava o monoteísmo judaico-cristão, ou então aventurar-se na Roda da Fortuna, em que provavelmente encontraria a queda trágica. Tendo substituído as noções de felicidade/ infelicidade pelas de prosperidade/ infortúnio e a de erro trágico pela de pecado/ culpa, a tragédia medieval incitou a ideia de que a maior falha humana, aquela pela qual se atingiria a passagem do equilíbrio à desordem, seria a de buscar o êxito na vida mundana em detrimento dos planos de Deus. A solução era, então, como convinha à mentalidade cristã hegemônica, “não crer no mundo, mas procurar a Deus” (p. 43).

Dos gregos ao medievo, percebe-se já uma alteração nas noções de tragédia, cuja

mudança crucial aconteceu na passagem de uma cultura na qual as categorias sociais e metafísicas não podiam ser distinguidas para uma cultura na qual elas o eram, pela natureza modificada do metafísico, opostas de uma maneira bastante evidente. [...] Tragédia era uma história, um relato [...] porque nestes termos ela não podia ser vista como uma ação. (p. 43-44)

O período da Renascença, por sua vez, propiciou uma tragédia que, embora focasse também na trajetória de queda de homens notáveis, buscava a aproximação entre essa queda e a experiência comum. A continuidade do objeto do infortúnio de fato se dá, mas ele passa a ser modulado por uma outra perspectiva que visava a outros objetivos.

De um modo geral, é nesse momento que “a ideia de tragédia deixou de ser metafísica e tornou-se crítica” (p. 46), dizendo respeito fundamentalmente ao estilo em que eram vazadas as produções dramáticas trágicas, e, enfim, aos métodos empregados e efeitos despertados.

Pilar da concepção neoclássica de tragédia, a noção de decoro aristocrático advém justamente da crítica renascentista. O estilo elevado, discriminado já na *Poética* aristotélica, passa a ser o elemento mais importante do gênero, do que decorre que as personagens permanecem sendo as de alta posição social, como aponta

Raymond Williams (2002, p. 46), menos pelo destino comum entre os reis e seu reino, e mais pelo estilo em que se comunicavam.

Há, ainda, em razão da nova estrutura de sentimento estabelecida, uma ênfase trágica na interioridade e na subjetividade humanas. De modo geral, o trágico se manifestaria não numa ação desmedida ou num erro determinante, mas sim no caráter isolado do herói. A antiga preocupação com a ação, na qual a personagem central figuraria como mais um dos elementos, tem seu espaço cedido, em razão do antropocentrismo em voga, ao destaque da personalidade heroica – a falha passa a ser, portanto, uma falha moral, com o que se produz uma “progressiva interiorização da causa trágica” (p. 47), que, dada a valorização do decoro, vem acompanhada das formas de lidar com o sofrimento, que seriam tão importantes quanto o próprio sofrer. Trata-se, enfim, de uma “versão aristocrática da teoria e da prática gregas” (p. 50) muito mais do que uma retomada delas.

Precisamente com o neoclassicismo, de preocupação mormente crítica em detrimento do aspecto metafísico, dá-se o processo de secularização da tragédia. Sob o constante elogio do equilíbrio, aliado à vinculação do erro à categoria da moralidade, o período “exigiu que a ação trágica demonstrasse um esquema moral” (p. 52) cuja alternativa ao sofrimento apresentada seria o comportamento reto, ou seja, em linha com as práticas prescritas pelos dogmas burgueses em ascensão. Redenção e virtude seriam os caminhos pelos quais o herói trágico deveria caminhar a fim de evitar o infortúnio.

Influente filósofo germânico, Georg Hegel rejeitou a noção de moralidade comum/ decoro em sua concepção de tragédia. Ele propôs que, mais importante do que o sofrimento em si, são as suas causas, e estas, por sua vez, para haver tragédia, devem estar ligadas à liberdade individual e à agentividade humana.

Para que haja uma genuína ação *trágica* é essencial que o princípio de liberdade e independência *individual*, ou ao menos o princípio da autodeterminação, a vontade de encontrar no eu a livre causa e a origem do ato pessoal e de suas consequências já tenha sido despertada. (HEGEL apud WILLIAMS, 2002, p. 55)

Esta ideia de tragédia moderna vai de encontro à dos gregos antigos de que o homem era livre apenas dentro de um determinado espaço, regido também este por leis divinas a ele inacessíveis. Por mais livre que fosse, o herói trágico grego estava submetido a contingências discriminadas pelos deuses, que se materializavam num destino incontornável e numa desgraça já prevista desde sempre. O trágico, conquanto isto, se manifestava a partir de sua ação. Na modernidade, porém, subtraída a noção dos deuses, as causas trágicas estariam exclusivamente ligadas à ação humana independente do metafísico.

Para Hegel, as alterações no seio da experiência trágica estariam petrificadas sobretudo no esfacelamento de uma resolução objetiva e na supracitada interiorização da tragédia, determinada pela individualidade do homem em cujo interior as forças, em desordem vital, haviam de se tensionar ao limite e, pela destruição, estabelecer uma nova ordem. Longe de ser independente da exterioridade, porém, os conflitos seriam ocasionados muitas vezes pela tensão entre o eu e as transformações sociais.

[...] a tragédia ocorre naqueles pontos em que as forças conflitantes precisam, pela sua natureza interna, agir e levar o conflito a uma transformação. [...] Desse modo, viu-se a tragédia grega como a concreta incorporação do conflito entre formas sociais primitivas e uma nova ordem social. A tragédia renascentista, por essa ótica, dá a ver a incorporação do conflito entre um feudalismo moribundo e um novo individualismo. Não é a justiça eterna [...] que é afirmada na questão trágica, mas antes o movimento geral da história, numa série de transformações decisivas da sociedade. (WILLIAMS, 2002, p. 57)

Pela reflexão de Raymond Williams, pode-se afirmar que as claras adaptações do gênero às novas estruturas de sentimento foram escamoteadas pela continuidade do uso da palavra “tragédia” e, sobretudo, pela pressão de uma tradição que buscou estabelecer conexões rígidas entre as distintas manifestações do gênero trágico e que, ao analisá-las de forma a-histórica, esbarrou em diferenças diante das quais optou por negar a viabilidade da tragédia na vida moderna. Ao agir assim, incorre-se no risco de ignorar, por exemplo, a especificidade, em relação à tragédia “inteiramente religiosa” (p. 52) produzida na Grécia, da ordem que contingencia os heróis trágicos shakespearianos, e, mais grave, de não conferir significação trágica – e, a rigor, importância – à morte de homens anônimos.

O estudo do teórico galês, ao cotejar estas e outras concepções, busca afirmar a inexistência de um único e inflexível sentido de tragédia, entendida como elaboração literária e dramática do trágico. Delinear o componente histórico nas manifestações do gênero permite ao autor melhor entender as suas variações e, assim, estabelecer conexões entre estas e as estruturas teatrais do século XX.

Raymond Williams, apoiado nessas variações, propõe esvaziar ideias que a crítica tradicionalmente postulou como pilares da tragédia para afirmar a sua inviabilidade contemporânea. As principais, a seu ver, são as noções de “ordem e acidente; a destruição do herói; a ação irreparável e a sua vinculação com a morte” (p. 70).

A primeira delas diz respeito à diferença entre o sofrimento accidental, sem conexão com um sistema de significações, e aquele causado por uma ordem complexa, superior ao homem e sobre ele exercendo um poder contingencial – como o eram os deuses na tragédia grega, por exemplo. Sustenta Williams que não enxergar as conexões do sofrimento comum contemporâneo com ordens rígidas e intransponíveis e, mais ainda, com “um conjunto de fatos mais geral, [...] capaz de carregar um sentido universal” (p. 71) advém de não atribuir diretamente à ação humana as suas causas e, em alguns casos, justificá-los como necessários e, portanto, menos dolorosos.

Os eventos que não são vistos como trágicos estão profundamente inseridos no padrão da nossa própria cultura: guerra, fome, trabalho, tráfego, política. Não ver conteúdo ético ou marca de ação humana em tais eventos, ou dizer que não podemos estabelecer um elo entre eles e um sentido geral, e especialmente em relação a sentidos permanentes e universais, é admitir uma estranha e específica falência, que nenhuma retórica sobre a tragédia pode, em última análise encobrir. (WILLIAMS, 2002, p. 73)

Não atribuir universalidade e causalidade à morte do homem comum, pela perspectiva marxista de Williams, corresponderia à antiga ênfase na posição social elevada, ou seja, as mortes dos príncipes e reis importariam mais do que as outras. Com a ascensão da burguesia, porém, e a separação entre indivíduo e Estado – que se tornam categorias autônomas –, é natural que se tenha perdido o caráter público do sofrimento trágico recaído sobre alguém. Isso não necessariamente significa, contudo, que a dor não diga respeito a sensações universais – e que não esteja inserida numa ordem, portanto.

É o caso do sofrimento dos heróis das peças de Ibsen, nas quais o sujeito se destrói na tentativa de escapar à insatisfação. Em cena, desde a reivindicação de Diderot (2006), está o homem comum, burguês, às voltas com as suas ambições e infortúnios. O desejo pessoal, revigorado no Romantismo, é agora responsável por fazer dos heróis homens vitimados pelo conflito entre o indivíduo e forças destruidoras a ele superiores na tragédia liberal, em que a ênfase no homem isolado não evita o “reconhecimento final da derrota” (p. 119) – conferido, dentre outras coisas, pelo caráter restritivo dos relacionamentos.

Inicialmente delineada em Shakespeare, a individuação do ser cujas aspirações o levam à tragédia já resultava como uma mudança de foco se comparada à ênfase na mutabilidade do mundo em Eurípedes e Sófocles. Desde a tragédia elisabetana, o homem que se esgarça aos limites em conflito com a ordem – por sua própria vontade, e não por desígnio divino – é, ao fim, destruído pela pressão que a própria ordem, que

a ele sobrevive, impõe. São os rearranjos, após a queda trágica, nas forças do Estado em, por exemplo, *Macbeth* e *Hamlet*; e, no mundo liberal, a indissociabilidade entre as categorias de liberdade e de culpa – causada pela estrutura do sentimento que, pela valorização do indivíduo, escamoteia o poder controlador do capital.

Os rearranjos após a queda do herói trágico por si, tanto nos gregos quanto nos elisabetanos, reforçam que, embora sejam os protagonistas elementos importantes para a experiência da tragédia, ela apenas estaria completa, como apontava a concepção hegeliana, na manifestação de uma desordem aguda que culminasse no estabelecimento de uma nova ordem. Desta forma, a ênfase recair sobre a destruição do indivíduo se deve a um comportamento moderno de atenção ao ser isolado – que, em si, não constitui ação trágica. Mesmo nas tragédias helênicas, o trágico se manifestava não no herói desafortunado em si, mas em sua polaridade com o coro e no reiterado retorno da ordem que tem a morte como princípio fundador. Em síntese, não há ação trágica apenas com um indivíduo que sofre.

A vida retorna, a vida finaliza a peça, reiteradamente. E o fato de que a vida realmente volte, afinal, e de que os seus sentidos sejam reafirmados e restabelecidos, depois de tanto sofrimento e depois de uma morte tão importante, é o que constitui, de modo muito frequente, a ação trágica. (WILLIAMS, 2002, p. 81).

Quanto à trágica ação irreparável, diante da qual a vida humana se prostra vencida, Raymond Williams oferece, recorrendo novamente às estruturas de sentimento erigidas no século XX, novas interpretações. Para ele, não só a morte ou a mutilação são matéria trágica, e insistir nisto acaba por “obliterar toda e qualquer outra experiência” (p. 82) que possa causar os mesmos efeitos. O crítico afirma que a morte dos heróis trágicos importa enquanto isolamento fundamental, e não no sentido absoluto advindo da mentalidade pós-cristã. Isolado, o herói condena-se à “solidão e a perda de conexões humanas”, impelido à “cegueira do fado humano” (p. 83-84). Assim, o trágico na vida burguesa se manifestaria não “na morte, mas na própria vida” (SZONDI, 2001, p. 46).

Esta perda de conexões se dá, por exemplo, nas relações representadas nos dramas de Tchekhov e Pirandello, e está no seio da forma dramática moderna. Dado o aperfeiçoamento do capitalismo industrial, até mesmo a comunicação humana foi reduzida ao limite, e é justamente na impossibilidade da interação que a desconexão se manifestará: eis a incomunicabilidade, base sobre a qual assenta o drama moderno segundo Peter Szondi (2001).

José Saramago e a intolerância como tragédia

A quarta peça de José Saramago foi publicada ainda sob a polêmica repercussão d'*O Evangelho segundo Jesus Cristo* – romance cuja participação no Prêmio Literário Europeu fora vetada pelo governo português. Além de fugir da dramática absoluta, aquela que guarda autonomia em relação aos acontecimentos históricos, Saramago lança mão, mesmo que sutilmente, de um artifício que se aproxima do tom ensaístico de seus romances: a manipulação do tempo.

A descontinuidade temporal das cenas vai contra o princípio da sequência de presentes absolutos, uma vez que toda cena possuiria sua pré-história e sua continuação (passado e futuro) fora da representação. Assim, cada cena seria relativizada. Além do mais, somente quando, na sequência, cada cena produz a próxima (ou seja, a cena necessária ao drama), é que não se torna implícita a presença do montador. A frase (pronunciada ou não) “deixemos passar agora três anos” pressupõe o eu-épico. (SZONDI, 2001, p. 33)

Se a forma dramática, pelo menos em princípio, recusa os comentários de seu *autor*, o tempo que se passa fora da encenação deixa entrever um montador que seleciona fatos para conferir unidade à ação e afirmar uma tese. É por este movimento que o dramaturgo contrasta acontecimentos, põe em tensão cosmologias opostas e dá vazão à ironia trágica de *In Nomine Dei*, como quem pretende viabilizar uma visão holística da intolerância religiosa.

O escritor português afirma que “os acontecimentos descritos nesta peça representam, tão-só, um **trágico** capítulo da longa e, pelos vistos, **irremediável** história da intolerância humana” (SARAMAGO, 1999, p. 9, grifos meus). A seguir, este estudo procurará descrever, munido da reflexão de Raymond Williams a respeito da tragédia moderna, de que maneira o conteúdo trabalhado pelo dramaturgo é, de fato, trágico e, sobretudo, quais são as formas estruturantes desta tragédia saramaguiana.

In Nomine Dei é um drama que dialoga com a noção hegeliana de tragédia, para a qual as causas do infortúnio são tão ou mais relevantes que ele próprio. As causas trágicas, também aqui, são bem delineadas e dizem respeito diretamente à agentividade do homem: é exclusivamente por ele que se estabelece a desordem – e não por um deus, ainda que em seu nome. Intolerantes, as duas religiões que se enfrentam até à morte permitem a identificação da perda de conexões humanas que Williams reivindica como o elemento irremediável da tragédia, construída pela ação humana consciente. O sem sentido da violência religiosa – reafirmado na comparação entre o comportamento humano, supostamente racional, e a condição do cão (SARAMAGO, 1999, p. 9) – cria um ambiente no qual a eliminação do outro surge como regra imposta pelo dogmatismo.

A peça é composta por dezesseis quadros – e não cenas, o que revela o caráter estático e pouco mutável da intolerância – divididos em três atos, que correspondem à ascensão, radicalização e queda dos anabaptistas na cidade do norte da Alemanha. Dá-se desde a primeira imagem cênica o estabelecimento da desordem social: cadáveres sobre os quais caminha, vitorioso, um exército genocida. Saramago, com isto, dá início ao seu projeto de afirmação do homem como causador do sofrimento coletivo – é humana, e não divina, a ação à qual este se deve.

Em seguida, quando aponta a rubrica que “a escuridão torna-se total” (p. 15), ressoa uma voz que, citando o versículo 7 do capítulo 12 do livro de Daniel, profetiza, como convém à tragédia, a intensificação da desordem de cujos escombros uma nova ordem surgirá. Cenicamente, as trevas potencializam o caráter obscuro da profecia, eivada pela ambiguidade trágica, e, do ponto de vista discursivo, as palavras escolhidas por Saramago para ilustrar o conflito apontam para o uso, recorrente na peça, do texto bíblico como justificação da violência humana – como, a título de exemplo, a execução do ferreiro no Ato 2, Quadro 1.

O caráter público do conflito afirma-se, também, no espaço em que transcorre o drama: uma praça, em que se distinguem, “à esquerda, a Catedral, ao centro, a Câmara Municipal, à direita, a Igreja de S. Lamberto” (p. 16), símbolos todos de poder, religioso e político, os quais acabarão por se confundir.

Líderes do movimento anabaptista, Knipperdollinck e Rothmann, personagens históricas, anunciam ao povo a chegada do tempo em que se cumprirão as profecias divinas – em outra estrutura de sentimento representadas pelos ditos oraculares –, e em seu discurso, vazado em linguagem elevada, já se percebe, embrionária, a fusão entre a dimensão política e a religiosa, que levará, por fim, pela negação da democracia, ao autoritarismo cristão. Este destino inescapável a que se referem é materializado, dada a cosmovisão cristã, na imagem do “Livro do Mundo” (p. 17) mas, ao contrário do que acontecia, por exemplo, na tragédia grega – na qual a ação humana conduzia à desgraça já prevista pelos deuses –, em *In Nomine Dei* é a palavra divina que se adequa às conveniências acionais do homem, em busca de poder, e que justifica os seus excessos, criadores da experiência trágica.

Bebendo da mesma fonte (a Bíblia), católicos, luteranos radicais e moderados atribuem sentidos contrastantes, e por vezes antagônicos, ao texto bíblico. Isto conduz a que se sustentem convicções opostas baseadas no mesmo documento, fértil de ambiguidades que criam tensões indissolúveis. Como acontece aos heróis trágicos gregos,

As palavras trocadas no espaço cênico têm [...] menos a função de estabelecer a comunicação entre as diversas personagens que a de marcar os bloqueios, as barreiras, a impermeabilidade dos espíritos, a de discernir os pontos de conflito. [...] O vocabulário permanece em grande parte opaco; ele tem um

único sentido. Contra essa unilateralidade se choca violentamente uma outra unilateralidade. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p. 19-20)

Distintas concepções de ideias fundamentais ao cristianismo, como o batismo, o “corpo de Cristo” e a excomunhão, estão no cerne do conflito. Para os católicos da peça, estes conceitos guardam significações opostas às que a eles atribuem os luteranos. Ao falarem do mesmo objeto e divergirem no tocante à sua significação, eles inviabilizam a comunicação, diante do que lhes resta a tensão entre grupos que não recuam – como no episódio em que diferentes hóstias são ofertadas ao povo.

À opacidade de uma comunicação amparada na ambígua palavra atribuída a Deus, soma-se a vulnerabilidade do povo, que se submete à manipulação dos líderes religiosos. Representada pelo coro, personagem coletiva a um só tempo espectadora e interveniente, a população tem seu destino atrelado ao dos protagonistas, reforçando a dimensão pública da trama. Ela padece diante do contingente, a Bíblia, deixando-se levar, inerte, por manipulações retóricas embasadas no livro. O trágico está em que, conquanto questionado em vários momentos da História, o texto bíblico não é passível de contestação – no máximo, submete-se a distintas hermenêuticas – para essas personagens, que o seguem como normativo e contra ele não podem se insurgir. Não escapam, e nem teriam como fazê-lo, do destino indicado pela própria fé, organizada e liderada exclusivamente por homens, mesmo que esse dado seja escamoteado pela ideia de um deus que se manifesta precisamente nas ações destes seres escolhidos. Creem seguir a Deus, alienados da ação de seus líderes: “as mãos que empunham as nossas espadas [...] são as mãos dos anjos, não as nossas” (SARAMAGO, 1999, p. 57); “se Deus falou pela boca de Matthys, quem sois vós para O pretenderdes contrariar?” (p. 61).

Manifestar-se Deus nas ações humanas, porém, é algo que paulatinamente a trama vai negando. O metafísico encontra seu ocaso na exata medida em que o homem revela sua ambição, sua sede de poder a cuja conquista não demonstra pudores de empenhar o próprio nome de Deus. Desta forma, o fator supra-humano, responsável pela gênese e manutenção da experiência trágica nas peças de Ésquilo e Sófocles, vê-se relegado a um segundo plano, no qual importa como uma justificação moral do, aqui, único agente da desordem trágica: o homem.

É por via da força, humana, que se introduz a Reforma em Münster, após o que, como reação, o bispo católico Waldeck anuncia, pelo Síndico municipal, o impedimento da entrada de alimentos na cidade. Ambos os gestos, além de lançarem luz sobre a tensão entre o poder insurgente e as instituições estabelecidas – “sois a autoridade civil. Mas este caso é de diferenças religiosas” (SARAMAGO, 1999, p. 28) –, levam os habitantes ao padecimento, ao cerco, à fome: à desordem que se alastra no tecido social. Ao contrário do que acontece no já citado *Édipo Rei*, em que a praga é

um castigo divino impingido a Tebas, em *In Nomine Dei* o causador do sofrimento coletivo é objetivamente localizado, materializado que está no homem e em suas ações, reiteradamente identificados como agentes do desequilíbrio.

Na figura do Síndico, aliás, manifesta-se uma voz equilibrada, que trabalha pelo apaziguamento dos ânimos a fim de evitar maiores danos a Münster:

SÍNDICO – Sabeis que a alma, o corpo e a fé da maioria dos conselheiros de Münster pertencem à Igreja Católica. Mas é nossa obrigação de conselheiros tudo fazer para poupar a cidade aos sofrimentos duma contenda como esta. Tanto mais que por Carlos, nosso Imperador, foi em Nuremberga determinado que, até à realização do anunciado concílio, ninguém pudesse ser molestado nas suas crenças religiosas. [...] E usemos uns com os outros de boa vontade suficiente e suficiente tolerância. (SARAMAGO, 1999, p. 30)

A defesa da liberdade de crença, exprimida por uma personagem católica, aponta para a possibilidade de convivência pacífica, dependente esta, claro está, da tolerância. Os radicais, no entanto, mutuamente hostis, rejeitam a autoridade política e insistem no conflito. Neste momento, Waldeck crê-se investido de um poder maior do que o do próprio deus a que segue: “a Igreja esperará o seu dia [...] em mim, nem o príncipe esquece, nem o bispo perdoa” (p. 31).

Diante da cisão entre as religiões e do enfraquecimento da política, convocam-se novas eleições para o Conselho Municipal, que resultam numa mudança no estado de forças, dado que os luteranos logram eleger a maioria dos representantes. Conquanto pesaroso, o Síndico aceita o resultado do pleito e não reage à derrota advinda da manifestação da vontade popular. A ascensão dos anabaptistas, por sua vez, reitera o fator humano em detrimento do poder de controle de Deus. Knipperdollinck afirma que, a rigor, “Deus depende [...] das forças do homem” (p. 33) e não o contrário, o que acaba por inverter a disposição hierárquica da tragédia grega: aqui, quando não abertamente esvaziado ou manipulado em favor do poder humano, Deus é ironicamente submetido à potência deste – “a nossa autoridade” (p. 46).

Comentários como estes, que desafiam o poder divino, poderiam ser lidos como um ato de trágica *hybris* – o novo síndico chega mesmo a afirmar temer os excessos do homem (SARAMAGO, 1999, p. 35). Em verdade, porém, o castigo que recai sobre os protagonistas da peça não advém de uma vingança de Deus. Mais ainda, nem todos os que lançam palavras de arrogância desmedida são, ao final, punidos – Waldeck, por exemplo, retoma o poder no desfecho da mimese. É das *escolhas humanas* que nasce o infortúnio, como afirma Von Der Wieck: “o passo que demos encaminhou-nos para um fim [...] o último instante da vida é o que revela o sentido e

a razão de toda a existência” (p. 34), numa aparente paráfrase do dito final do corifeu da tragédia sofocliana: “até o dia fatal de cerrarmos os olhos / não devemos dizer que um mortal foi feliz de verdade” (SÓFOCLES, 2018, p. 122).

Crescente, o conflito divide os cidadãos de Münster em coros diferentes – o que, no plano do conteúdo, diz respeito à hostilidade entre as opostas ideologias e o acirramento da polarização e, no plano da forma, além do fator de representação coletiva, viabiliza nova dinâmica musical (em linha com a encomenda de Azio Corghi). Os grupos se valem das mesmas palavras para, cegamente, defenderem ideais opostos – eis a ambiguidade trágica do discurso bíblico, potencializada pelo aspecto coral. De uma forma geral, os distintos coros concordam apenas em discordar, fazendo da guerra um fim irremediável. É a guerra o destino na direção do qual marcham e o que lhes confere coesão. Através dela, se darão a “Nova Aliança” e o “Juízo Final” (SARAMAGO, 1999, p. 46).

Precisamente, o cenário histórico “mais usual [da tragédia] é o período que precede à substancial derrocada e transformação de uma importante cultura. A sua condição é a verdadeira tensão entre o velho e o novo” (WILLIAMS, 2002, p. 79), facilmente perceptível nos gestos e nas falas das protagonistas do drama saramaguiano, crentes na eminência de destruição do “mundo velho” (SARAMAGO, 1999, p. 50).

Providenciais fenômenos meteorológicos acabam por ratificar os “anúncios apocalípticos” (p. 46) de Rothmann na percepção da massa. Numa perspectiva textual, porém, Saramago, ao se valer do termo “meteorológicos”, abre espaço para a negação de “metafísicos”. O irracional e o divino se manifestam, portanto, sempre e apenas nas interpretações humanas, e nunca de forma claramente atribuível a Deus. É o homem quem manipula o homem, conferindo significações convenientes e discutíveis àquilo que é empiricamente incontestado, como alterações meteorológicas e a não punição quando da provocação a Deus: “que a língua me caia no chão [...] se o que vos disser não for verdadeiro e justo. [...] O Senhor não te emudeceu, o Senhor não te fez saltar a língua” (p. 60) – não é Deus quem usa do homem para pôr em prática os seus desígnios, mas o contrário.

Segue-se ao ritual de batismo e conversão, a entrada de Jan Dusentschuer, profeta coxo que nomeia os pilares arquitetônicos da Câmara Municipal. Seu discurso, enigmático e de início desacreditado, remete ao cego Tirésias do drama de Sófocles. Ambos os profetas, deficientes, lançam palavras confusas que, com o passar da mimese, vão-se clarificando. Diferem, porém, em dois pontos determinantes, os quais dizem respeito à agentividade humana e à negação do elemento metafísico: Tirésias é um velho que, embora acusado, não busca privilégios do poder, ao contrário de Dusentschuer, que se torna um protegido; e este não é, a rigor, um vidente mas um manipulador retórico.

Desconfiado das intenções do regime teocrático – ele acusa um de seus líderes de sobrepor a própria vontade à de Deus (SARAMAGO, 1999, p. 81) –, o profeta apela à lógica, que acarreta no esvaziamento da noção de um deus protetor e reafirma a primazia do homem na condução do destino humano: “Sem dúvida está Deus com o homem, e é por isso que dez mil homens têm dez mil vezes mais Deus num campo de batalha do que um homem sozinho” (p. 80). Eis que a manifestação do *lógos* revela a fraqueza do pensamento mítico.

Jan Van Leiden e Jan Matthys, anabaptistas responsáveis pela radicalização teocrática, entram em cena num momento em que o Coro canta a suposta vontade de Deus de ver a terra “limpa de pecado” (p. 57) – como ordena Apolo a Creonte em *Édipo Rei*, em mais uma coincidência entre as duas tragédias. A alienação é tamanha, porém, que o povo não percebe estar, em verdade, seguindo a vontade de seus líderes – novamente, apenas *em nome* de Deus.

Os dois religiosos, retóricos hábeis, são contestados por Gertrud/ Divara, esposa de Leiden em quem residirá a conduta humanista da peça. Responsável por explicitar o machismo na burocracia cristã, é ela quem desmascara o caráter falsamente divino de seu marido: “conheço-te como homem, não como anjo” (p. 64), em que pesem os seus limites de ação, claramente atribuíveis à organização patriarcal da sociedade münsteriana do século XVI. Ela não consegue, por exemplo, impedir o saque empreendido pelos anabaptistas, sob a aparência de purificação e desprendimento do dinheiro, à cidade que, tomada por uma histeria coletiva, repete acriticamente, como um rebanho, as palavras de ordem que ouve.

Ao passo que o poder do quarteto anabaptista vai crescendo, distingue-se Jan Van Leiden por sua ambição, e a ação trágica passa a orbitá-lo. Sua trajetória de ascensão corresponde ao agravamento da tensão dramática e da crise e queda do povo de Münster. Ele envenena a relação entre Knipperdollinck e Rothmann a fim de tutelá-los e manipula Matthys, conduzindo-o à morte. Este último momento, aliás, tem por objetivo despertar o “horror” (p. 82) pela exibição de sua cabeça decapitada – efeito adequado à poética trágica.

Aproveitando-se do poder e da falta de coesão do grupo, o marido de Gertrud proclama-se rei e extingue o Conselho Municipal, insistindo em movimentos retóricos e políticos que o fazem detentor de poder absoluto. Leiden iguala-se a Deus, nomeando doze seguidores e afirmando ser “vosso pai” (p. 85), e, em seguida, chega mesmo a abstraí-lo, assumindo-se como o real símbolo da lei e da justiça. A tensão, trágica em si, entre o discurso político e o discurso religioso oblitera-se quando da união entre as duas instâncias: Estado e fé, centralizados no mesmo homem, conduzem o povo ao sofrimento e à morte, na peça.

Enquanto Münster sucumbe diante do totalitarismo anabaptista e do cerco católico, a jovem Hille Feikein, inspirada pela história bíblica de Judite, resolve imitá-la e planeja assassinar o bispo Waldeck. Sua falha, porém, aliada à de Matthys – que

fracassara em empreendimento parecido –, evidencia a inutilidade da ênfase, eminentemente liberal, no indivíduo. Dada a cosmovisão marxista de Saramago, é natural que apenas a massa anônima, e não um herói iluminado, seja capaz de realinhar o estado de forças e restaurar o equilíbrio – “só juntas seremos o que for cada uma” (p. 106).

Poderoso e inconstante, Leiden testa a lealdade dos habitantes de Münster, já subjugados pela fome extrema, incitando-os a guerrear por ele. O gesto aparentemente é uma paródia do episódio bíblico do sacrifício de Abraão, cuja fidelidade a Deus fora demonstrada, segundo a tradição cristã, em sua determinação de oferecer-lhe a vida do próprio filho. O movimento de entrega e o posterior impedimento advindo de um ente superior é emulado em *In Nomine Dei*. Com isto, na peça, o rei onipotente toma o lugar da divindade, e a ação toda explicita o sem sentido da submissão alienada aos dogmas religiosos.

A tirania leva a cidade aos “últimos extremos da penúria”, momento em que se questiona a proteção, e a real existência, de Deus, que “talvez não seja senão o nome que tem” (p. 138). Estas palavras são ditas, na peça, por Heinrich Gresbeck, personagem histórica responsável por facilitar a entrada na cidade das tropas do bispo Waldeck, que aprisiona e executa os líderes anabaptistas e, por fim, toma a cidade, pondo fim ao regime autoritário. Saramago, no desfecho do drama, aponta para duas questões centrais de sua tese. Primeiramente, o encerramento é de euforia apenas aparente, dado que a desordem se resolve pelo estabelecimento de uma ordem liderada por alguém cujo discurso é tão violento quanto o dos anabaptistas, isto é, a cidade continua submetida à união entre Estado e religião e, portanto, padecendo.

Sendo a tragédia, conforme Raymond Williams (2002, p. 114), não “a confirmação da desordem, mas a compreensão, a experiência e a resolução dessa desordem” através de uma nova ordem que se estabelece, pode-se concluir que a concepção de paz das personagens de *In Nomine Dei* é trágica em si, porque pressupõe a intensificação do sofrimento e a eliminação do sistema estabelecido. Identifica-se a desordem implícita na ordem vigente – “isso a que vós chamais de paz é a pior das guerras” (SARAMAGO, 1999, p. 25) – e, potencializando-a, chega-se a uma resolução. É, enfim, a estabilidade fruto da instabilidade: “que pela porta da guerra entre a paz em Münster” (p. 43). A nova ordem, porém, é também sangrenta, porque ainda religiosa e intolerante, e prenhe de novas experiências trágicas. A própria possibilidade de se poder utilizar o texto bíblico para a justificação da violência evidencia que ele é em si violento ou, no mínimo, conivente com a violência – sendo, pois, inviável como base de qualquer sistema democrático.

O segundo ponto diz respeito à agentividade humana. Após identificar no homem a causa da desordem, José Saramago atribui também a ele a sua resolução. São homens comuns os que, mobilizados diante do sofrimento social, agem para a

reestruturação do equilíbrio. Esta exortação à ação coletiva é constante no teatro saramaguiano. Também em *A noite* é o homem que, através da revolução, compreende, experimenta e resolve a desordem estabelecida. Saramago aponta, assim, por uma perspectiva marxista que lhe é cara, para que a resolução do sofrimento coletivo advém da intervenção dos homens em seu meio.

Por fim, deve-se ressaltar que Raymond Williams (2002, p. 89-114) aponta para a proximidade, na experiência social moderna, entre os conceitos de tragédia e revolução – ambos sustentados no estabelecimento de uma ordem nova advinda da desordem. Sem enxergar o sofrimento humano implícito na desordem administrada (o capitalismo e a religião, por exemplo) por uma perspectiva trágica, revolução alguma logrará atingir êxitos duradouros, segundo o crítico galês, um dos expoentes da Nova Esquerda. Não enxergar os aspectos de contingência que restringem a liberdade humana e não conferir ao seu infortúnio um componente ético – não o aceitar como trágico, enfim – é um comportamento que apenas revela, conforme já citado acima, a naturalidade com que a cultura ocidental justifica a morte na guerra.

Em *In Nomine Dei*, José Saramago lança luz sobre as ordens superiores ao homem comum, que o limitam e delimitam seu destino, evidenciando que sua liberdade é apenas aparente. Valendo-se de procedimentos que aproximam a peça de uma poética trágica multissecular, o autor, no entanto, contribui para a discussão acerca da viabilidade da tragédia na modernidade exatamente por atualizar alguns deles e questionar outros – como o elemento metafísico. Ao propor que seja o homem, e apenas ele, a causa e a resolução da desordem trágica moderna, Saramago exorta à ação coletiva reparadora e, enfim, propõe refletir sobre os perigos da interferência religiosa no poder político, usando de elementos formais da tragédia e adequando a uma estrutura de sentimento contemporânea a realização literária e teatral da vivência do trágico.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. In: ARISTÓTELES. *Os pensadores*. São Paulo: Abril, 1973. p.443-471.
- CARPEAUX, Otto Maria. *A Antiguidade greco-latina por Carpeaux*. Rio de Janeiro: LeYa, 2012.
- DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2015.
- SARAMAGO, José. *In Nomine Dei*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

STEINER, George. *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Blimunda.
Nome de
mulher.
E de revista.



Fundação José Saramago
www.josesaramago.org

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 comunicar-lhe 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/APRECIAÇÃO 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.

