

REVISTA

DE ESTUDOS SARAMAGUIANOS

João Saramago

n. *7* janeiro 2018

REVISTA

DE ESTUDOS SARAMAGUIANOS

REVISTA DE ESTUDOS SARAMAGUIANOS

www.estudossaramaguianos.com

CONTATOS

E-mail: estudossaramaguianos@yahoo.com;

Facebook: facebook.com/saramaguianos

Twitter: @saramaguianos

A REVISTA DE ESTUDOS SARAMAGUIANOS é uma publicação bilíngue (Português-Espanhol) e 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; Graciela Perrén; Helena Bonito Couto Pereira; Horacio Costa; Maria Alzira Seixo; Marisa Piehl; Miguel Alberto Koleff; Pedro Fernandes de O. Neto; Salma Ferraz; Teresa Cristina Cerdeira; Nuno Júdice; José Joaquín Parra Bañón; Jerónimo Pizarro; Fernando Gómez Aguilera.

EDITORES

Miguel Alberto Koleff e Pedro Fernandes de O. Neto

TRADUÇÃO (ESPAÑHOL/PORTUGUÊS)

Regiane Santos Cabral de Paiva; Pedro Fernandes de O. Neto

TRADUÇÃO (PORTUGUÊS/ESPAÑHOL)

Ana Valeria Bertola, Cintia Malakkian, Laura V. Ruiz, Laura Gabriela Crespo, Cintia Ordoñez.

REVISÃO DOS TEXTOS (PORTUGUÊS)

Pedro Fernandes de O. Neto

REVISÃO DOS TEXTOS (ESPAÑHOL)

Regiane Santos Cabral de Paiva

Jaime Sánchez Naranjo

Brasil – Portugal – Argentina, janeiro, 2018.

ISSN 2359 3679

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Pedro Fernandes de O. Neto

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

ESCREVEM NESTA EDIÇÃO

Luzia Aparecida Berloff Tofalini, Sandra Isabel dos Santos Cardoso, Rodrigo Conçole Lage, Nefatalin Gonçalves Neto, Célia Caravela, Miguel Alberto Koleff, Jaime Sánchez Naranjo.



SUMÁRIO

11

Apresentação

14

Ensaio sobre a cegueira. Silêncios

LUZIA APARECIDA BERLOFFA TOFALINI

28

Porque eu sou do tamanho do que vejo. Análise comparativa das três obras ilustradas d' *A maior flor do mundo*, de José Saramago

SANDRA ISABEL DOS SANTOS CARDOSO

39

Saramago e a astrologia: estudo do poema "Signo de escorpião"

RODRIGO CONÇOLE LAGE

48

Alegorias saramaguianas em *O homem duplicado*

NEFATALIN GONÇALVES NETO

71

O silêncio cúmplice e adversário de Geneviève Leibrich, tradutora francesa de José Saramago

CÉLIA CARAVELA

81

Formas de dessubjetivação nos romances de José Saramago e Teolinda Gersão

MIGUEL ALBERTO KOLEFF

89

O niilismo político: caminho para uma renovação da democracia em José Saramago

JAIME SÁNCHEZ NARANJO

APRESENTAÇÃO

Na recente aparição pública das correspondências entre José Saramago e Jorge Amado, encontramos o escritor brasileiro entregue, quase em definitivo, à sedução do reconhecimento glorioso que eventualmente o Prêmio Nobel de Literatura pode trazer ao escritor. Até a uma das últimas cartas a Jorge Amado, datada de 9 de outubro de 1997, o assunto é colocado em pauta por Saramago, que, ao contrário, não demonstra grande ambição e se mostra sempre apaziguador sobre a ansiedade do amigo: “Querido Jorge, não há nada a fazer, eles não gostam de nós, não gostam da língua portuguesa (que deve parecer-lhes sueca...) não gostam das literaturas que em português se pensam, sentem e escrevem. Não têm metro que chegue para medir a estatura de um escritor chamado Jorge Amado, para não falar de outros bastante mais pequenos, no número dos quais a voz pública insiste em pôr-me. Temos de aprender a nada esperar de Estocolmo por muito que nos venham cantar loas ao ouvido. A experiência de injustiça a que tens estado sujeito durante anos e anos deve levar-te, imagino, a encolher os ombros diante destas contínuas provocações suecas. Mas aqueles que, como eu, veem, em ti nada mais nada menos que o Brasil feito de literatura, esses indignam-se com a já irremediável falta de sensibilidade e de respeito dos nórdicos”.

Saramago também sempre se mostrou, publicamente e nas missivas reunidas em *Com o mar por meio. Uma amizade em cartas*, um favorável ao nome de Jorge Amado para o primeiro Prêmio Nobel a um escritor de língua portuguesa. O desejo, sabemos agora, cinquenta anos depois, esteve próximo de se cumprir: o nome do autor de *Capitães da areia* aparece entre os nomeados numa lista do galardão de 1968. Mas, o feito nunca se cumpriu. Jorge Amado morreu com a angústia de um injustiçado.

Pelo lado oposto, isto é, a expectativa do amigo brasileiro, nem sempre total, de que o autor de *Memorial do convento* ganhasse a honraria, se cumpriu em 1998. E comemorou como se fosse ele próprio o escolhido. “Acabo de saber que o prêmio Nobel foi concedido ao escritor português José Saramago. A notícia me causa grande satisfação. Se alguém merece o Nobel, este alguém é José Saramago” – dizia a nota que Jorge Amado, já muito abatido pelas intempéries do tempo, ditou à filha Paloma Jorge Amado e à companheira Zélia Gattai e que foi enviada em missiva a Saramago com data de 8 de outubro de 1998. Paloma junto com Bete Capinan e Ricardo Viel é também a organizadora da edição com as cartas editadas em 2017 pela Companhia das Letras.

Em 2018, 20 anos depois da conquista, ainda a celebramos, por Jorge Amado e pela literatura de língua portuguesa e, porque – o leitor perdoe nossa modéstia – numa lista muito irregular como a da Academia Sueca, o reconhecimento a José Saramago foi um dos mais honestos. Este é não apenas um escritor de relevo no que se refere ao alargamento das fronteiras do universo da criação literária como uma figura de presença política marcante entre os pensadores da contemporaneidade, capaz de não restringir sua intelectualidade aos círculos íntimos ou em favor de um ego narcisista, mas usá-la em favor de, publicamente, incitar os debates mais caros, urgentes e necessários para uma revisão dos rumos tomados pela civilização ocidental. Se olharmos para os galardoados com o Nobel encontraremos poucos em que na sua presença se harmonizam essas duas dimensões fundamentais para a comunidade humana: o compromisso com a palavra e o compromisso com o homem e seu tempo.

Antes e depois do Prêmio Nobel, José Saramago recebeu honrarias e homenagens diversas em toda parte do mundo. No Brasil, por exemplo, onde há muito assume unanimidade entre os leitores, um gesto só alcançado neste país por nomes como Eça de Queirós e Fernando Pessoa, várias universidades o distinguiram Doutor Honoris Causa: o primeiro título veio um ano antes do maior dos reconhecimentos pela Universidade de Brasília e grande parte dos demais um ano depois de Estocolmo num movimento conjunto de diversos departamentos de Letras e de Literatura.

E, para sublinhar que sua vigorosa atitude ética não é uma interpretação impressionista, basta lembrarmos que o escritor não deixou de fazer das honrarias recebidas naquele 1999 em ocasiões de reflexão crítica – seja literária, seja política. Ou mesmo, a transformação do acontecimento em gesto questionador. É sabido da sua recusa à distinção oferecida pela Universidade Federal do Pará, depois de saber que o estado era governado por aquele que se mostrou conivente com o massacre de Eldorado dos Carajás. A ida do escritor ao estado poderia servir de estratégia para o silenciamento midiático sobre o acontecido. A data de entrega, ao que parece, fora propositalmente mudada, num claro gesto de manobra que visava coincidir a

chegada do escritor ao estado com o primeiro dia do julgamento sobre a morte dos 29 trabalhadores rurais do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra assassinados.

No banquete de recepção do Prêmio Nobel, noutro gesto ético perfeitamente alinhado com o da recusa do Doutor Honoris Causa no Pará, Saramago sublinha o valor esquecido da Declaração Universal dos Direitos Humanos que então celebrava meio século de promulgação: “Neste meio século não parece que os governos tenham feito pelos direitos humanos tudo aquilo a que moralmente estavam obrigados. As injustiças multiplicam-se, as desigualdades agravam-se, a ignorância cresce, a miséria alastra. A mesma esquizofrénica humanidade capaz de enviar instrumentos a um planeta para estudar a composição das suas rochas, assiste indiferente a morte de milhões de pessoas pela fome. Chega-se mais facilmente a Marte do que ao nosso próprio semelhante”.

Este discurso do escritor agudiza um alerta que tem sido notoriamente ignorado. Os governos que poderiam ser instrumentos para o povo estão cada vez mais alinhados com os modelos escusos baseados nos interesses de dominação e ignoram, sempre, a justiça e o zelo com o bem-estar coletivo. Neste curso, os tímidos avanços que alguns gestos representaram tornam-se obsoletos sob a instituição legislativa da barbárie. Na mesma ordem, os cidadãos que poderiam irromper numa revolução capaz de cobrar do Estado o que este se exime de cumprir, estão entretidos com a parafernália vendida pelo capital. Dessa madorra só levantaremos quando já for tarde para acordar. Porque as luzes que há no horizonte são quase nenhuma ou pequenas o suficiente para perecer ao acobertamento da vilania instituída. Por isso, recordar o trabalho de homens como José Saramago se insere no território das urgências; rareiam estes interessados em promover uma guinada em prol da humanidade. O legado maior do escritor foi o de nos motivar para ação por acreditar que sem este exercício raro todo o projeto civilizacional estará fadado ao fracasso. Os sinais na contemporaneidade já o demonstram, por isso, resistir se faz uma palavra de ordem e de atitude.

Equipe editorial

ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA. SILÊNCIOS

LUZIA APARECIDA BERLOFFA TOFALINI

Considerações iniciais

No intuito de impedir o indivíduo de raciocinar, os meios de comunicação de massa procuram abarrotá-lo com informações muito além daquilo que ele pode processar, porque têm pleno conhecimento de que se deixarem brechas, o sujeito, inteligente por natureza, adentrará o recinto do silêncio e este o conduzirá às veredas do pensar, do interrogar e do indagar, levando-o à lucidez e isso não interessa para as grandes redes de comunicação e de propaganda. De outra parte, na sociedade ocidental, as pessoas têm propensão para fugir do silêncio porque, muitas vezes, ele se torna incômodo. Há certo temor em relação aos silêncios. As pessoas não suportam as pausas, as ausências de barulho, os espaços de silêncio. Não conseguem ficar a sós consigo mesmas porque são acossadas pelo medo do que possa se ocultar nas cinesias dos silêncios. Temem o perigo do enfrentamento da solidão, da dor e da angústia, movimentos inerentes à própria existência. Receiam a reflexão que pode trazer à tona os segredos dos seus próprios silêncios.

Distintivo cultural, o silêncio pode apresentar-se de diferentes formas porque há silêncios de diferentes espécies. Existe o silêncio “da falta e da completude, da presença e da ausência, do vazio e do pleno, do não querer falar e do não poder falar, do bloqueio e do indizível, da mudez e da surdez, do calar (*tacere* / *Schweigen*) e da quietude (*silere* / *Stille*)” (HELLER, 2008, p. 10). Ele pode se mostrar também “frio, opressor, provocante, desaprovador ou implacável, assim como [...] aprovador, humilde, apaziguador ou indulgente” (REIK, 1989, p. 19). Sem contar que os silêncios podem vestir a capa da ameaça e da morte porque o silêncio “pode ser também uma imagem da morte” (LE BRETON, 1999, p. 157). Há, portanto, infinitos silêncios e as possibilidades de entrelaçamento entre eles são inumeráveis. No afã de o homem expressar-se, o silêncio “constitui o fator mais apurado, mais

depurado e mais potente da comunicação, pois comunica o próprio ser” porque o silêncio “vem a constituir, portanto, o próprio ser, a matriz ontológica da comunicação” (CUNHA, 1981, p. 69e72).

A literatura é fundamentalmente marcada pela dialética silêncio/palavra. Ela, por excelência, consiste na arte da expressão escrita. Sua feição é, portanto, silenciosa. Em princípio, o texto artístico literário é silencioso porque é letra, sinal impresso e, como tal, pertence ao âmbito do silêncio. Não se trata de letras aleatórias, mas de agrupamentos de letras que compõem vocábulos e, então, adentra-se o recinto do verbal. O silêncio, todavia, é o responsável pelo processo movimentador dos sentidos. Para Castagnino (1970, p. 19), “a literatura propriamente dita é fixação pela letra, pelo sinal de caráter silencioso. A literatura é silêncio”.

Não é de hoje que muitos estudiosos, dos mais diferentes campos do conhecimento, compreenderam a importância do inominável e debruçaram-se sobre a questão do silêncio, com o propósito de averiguar suas modalidades e possibilidades de sentido. Santiago Kovadloff (2003, p. 21) chega a se perguntar qual seria o motivo de os gregos, “que pressentiam quase tudo, não terem concebido uma divindade do silêncio”, já que “ninguém como eles compreendeu melhor a finalidade da poesia e o limite infranqueável de toda ação discursiva”.

1 Silêncio primordial e política do silêncio

O silêncio sempre fez parte do discurso literário porque ele é o alicerce das palavras, o recinto dos sentidos e o espaço que possibilita a construção da significação textual. É na consubstanciação do silêncio e da palavra, do dizível e do indizível, que se define a escritura da obra. É dessa maneira que o estilo de *Ensaio sobre a cegueira* se encontra impregnado de silêncios. Para Sartre (*apud* KOVADLOFF, 2003), o estilo de um texto literário consiste no silêncio nele escrito, no silêncio construído no discurso.

Neste estudo, trabalha-se basicamente com duas espécies de silêncio: o silêncio primordial, aquele que não tem semblante, proposto pelo poeta e ensaísta argentino Santiago Kovadloff; e pela “política do silêncio”, forma de silêncio que se define “pelo fato de que ao dizer algo, apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, em uma situação discursiva dada” (ORLANDI, 2007, p. 73). A política do silêncio, de acordo com Eni P. Orlandi, por sua vez, subdivide-se em: a) silêncio constitutivo – quando uma palavra é dita, há o apagamento inevitável de outras tantas palavras possíveis; e b) silêncio local – que é a interdição propriamente dita do dizer, o silenciamento, a censura.

O modelo de escritura de *Ensaio sobre a cegueira* aproxima-se da reflexão acerca do silêncio primordial empreendida por Santiago Kovadloff (2003, p. 11): quando a “palavra apta para impregnar-se de silêncio [...], disposta, então a hospedar

o silêncio extremo sem pretender encarcerá-lo, não sobrevém jamais a partir de uma resolução, por melhor intencionada que possa ser”. Essa palavra acolhedora do silêncio, ainda de acordo com Kovadloff, “não se funda em um ato voluntário. Ela é, ao contrário, fruto de um arrebatamento”.

O âmago da mensagem de *Ensaio sobre a cegueira* não é explícito, mas se esconde nos meandros do silêncio. Saramago, no ato da escritura da obra, somou percepção, conhecimento, perspicácia, sensibilidade, lucidez e grande habilidade com as palavras para que os sentidos velados do indizível pudessem, no ato da leitura, espocar em meio ao dizer, porque “toda força de uma obra consiste no que o escritor sabe sugerir de inominável” (MARC DE SMEDT *apud* KOVADLOFF, 2003, p. 34). Afinal, escrever o silêncio é lidar com o incomensurável.

O silêncio primordial não se deixa capturar a não ser por meios indiretos. Trata-se de um silêncio absoluto, original, insuperável, cujo fundo é irreduzível e cujo semblante só pode ser sondado. É aquele que “não encontra nem pode encontrar equivalência nas palavras”, mas que embora não possa ser apanhado, pode ser reconhecido na observação do rastro do silêncio que inspira a “conduta de quem foi subjugado por esse silêncio maior” (KOVADLOFF, 2003, p. 10). O silêncio primordial perpassa toda o texto de *Ensaio sobre a cegueira*. Cita-se aqui um exemplo para ilustrar essa espécie de silêncio. A frase pensada pela mulher do médico “Não tenho o direito de olhar se os outros não me podem olhar a mim [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 71) é expressão de toda uma vida pautada na ética. Os significados dessa frase ultrapassam todos os sentidos do discurso verbal, adentrando aqueles próprios do silêncio extremo. Trata-se aí da existência de um sentido impossível de ser completamente nominado. O silêncio primordial só pode ser intuído pela subjetividade e manifestado com algo que ultrapassa a consciência. Eis aí um dos motivos pelos quais o romance de Saramago exige a leitura de um leitor competente.

A política do silêncio também se faz presente em *Ensaio sobre a cegueira* nas suas duas modalidades: a) o silêncio local – o cerceamento – configurado na proibição expressa do dizer e, principalmente, do pensar. As ordens dirigidas aos cegos do manicômio ilustram essa subespécie de silêncio: “para conhecimento dos novos ingressados. O governo e a Nação esperam que cada um cumpra o seu dever” (SARAMAGO, 1995, p. 51); b) o silêncio constitutivo, forma de silêncio que se configura no “não dito necessariamente excluído” (ORLANDI, 2007, p.73). Quando Saramago escolheu o título do romance, outros tantos títulos possíveis foram silenciados. Do mesmo modo, cada vez que o narrador escolhe as palavras para narrar determinado episódio, deixa no silêncio todas as outras alternativas de expressão. Assim acontece também com os discursos das personagens. Eis aí o silêncio constitutivo.

2 Linguagem e silêncios

A consciência de que em toda expressão comunicativa habita um grande contingente de silêncio vem se desvanecendo. Todavia, enquanto não se compreender a importância do silêncio e não se perscrutarem suas dimensões e seus sentidos, enquanto não se reencontrar, sob o ruído das falas, o silêncio primordial, enquanto não se remontar a essa origem, a visão que se tem sobre o homem continuará a ser superficial, incompleta (MERLEAU-PONTY, 1999). Em outras palavras, quanto mais se conhecerem os mecanismos das manifestações do silêncio, mais claro o homem se tornará para si próprio.

Cada vez mais o ser humano procura se cercar de alaridos na tentativa de abafar os 'gritos' prementes que se erguem do silêncio. É exatamente isso que ocorre em *Ensaio sobre a cegueira*. As possíveis palavras dos habitantes do país inominado são sufocadas pelos dirigentes e pelas autoridades que têm pleno domínio de técnicas de silenciamento (silêncio local, censura). A consciência é abafada por barulhos, ruídos, discussões políticas de gente interesseira, discursos montados previamente para mascarar a realidade, para trapacear, para confundir, para ludibriar e, como objetivo final, silenciar. Os silêncios dessa narrativa literária, entretanto, bradam sem descanso na esperança de que alguém compreenda o significado de uma cegueira que se fez branca. Uma amostra da gritaria, do tropel da grande cidade desse país sem nome, pode ser percebida logo no início da primeira página do romance.

A frase de abertura do texto – “O disco amarelo iluminou-se” (SARAMAGO, 1995, p. 11) – já se encontra repleta de silêncios. Como é a primeira frase, não há nada anteriormente que possa esclarecer o sentido das palavras “disco amarelo”. O leitor pode inferir que se trata, por exemplo, do astro sol. O sentido só ficará claro com o período seguinte: “Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse” (SARAMAGO, 1995, p. 11). Nas palavras “automóveis”, “sinal” e “vermelho” encontra-se a chave que deslinda a significação da frase inicial envolta em silêncios.

Cabe esclarecer que o silêncio entra na composição de qualquer espécie de linguagem. Tanto a palavra quanto o silêncio constituem elementos essenciais e indivisíveis da linguagem (SCIACCA, 1967). Vale lembrar que sem silêncios não se distinguiria nem mesmo um fonema de outro. O silêncio não é apenas o solo onde germina a palavra, mas é também o elemento que a purifica e que a torna inteligível. O silêncio do código linguístico é contínuo e indecifrável, e o silêncio tem “outro discurso que não o comum (*um autre Dire que le dire ordinaire*), sendo, no entanto, linguagem significativa” (LEFEBVRE *apud* STEINER, 1988, p.73). O silêncio interpõe-se na relação do dizível com o indizível e, embora oculte o seu semblante, escondendo-se frequentemente atrás das pausas, das fissuras, dos não ditos, é ele

que possibilita a construção de sentidos, permitindo o sentido do dizer. Deveras, ele é o cerne e a força da significação.

O silêncio sempre estará ligado ao sentido porque “não há silêncios sem sentido; aquilo que não tem sentido é ‘mudo’, mas não silencioso” (SCIACCA, 1968, p. 22 – destaque do autor). É por isso que o silêncio não deve ser confundido com o vácuo, com o nada. Quando um sujeito percebe o silêncio em um lugar, essa percepção não se relaciona com o som ou com a ausência de manifestações de ruídos, mas com o sentido; trata-se “de uma ressonância entre o ser e o mundo, que suscita o recolhimento, a calma, o desaparecimento de toda distração, de todas as solicitações, é o homem apanhado no espaço” (LE BRETON, 1999, p. 147).

Palavras e silêncios são, de fato, elementos integrantes da linguagem. Ao escrever um texto artístico-literário, o escritor quebra o silêncio, mas não o extingue. Primeiro, porque é impossível extingui-lo e, depois, porque no texto literário as palavras pronunciadas são sempre menores que o silêncio do qual se revestem. Eis aí a grande responsabilidade de quem escreve: fazer emergir do silêncio palavras que possam levar o leitor à reflexão, ao raciocínio.

O artista, “a partir do seu contato com o indizível, se desvia na direção da palavra”, tentando “refletir e preservar o efeito desse encontro” e o “silêncio extremo se prolongará em suas palavras como eco de um encontro decisivo” (KOVADLOFF, 2003, p. 32-33). Em *Ensaio sobre a cegueira*, Saramago organiza sons e silêncios como se fosse uma pauta musical, de modo que as pausas se harmonizam perfeitamente com as notas. Para Kovadloff (2003, p. 32), a

escritura é conjuntura, lugar de convergência. Ponto de encontro entre o arrebatamento que liberta e a compreensão que organiza: metáfora. E se no instante da inspiração o silêncio primordial se deixa ouvir, nas horas de trabalho se manifesta o destino experimentado, em termos de interpretação criadora, por este pronunciamento em si mesmo inconcebível.

Se a palavra, no intuito de significar, exige a presença de um contexto, o mesmo ocorre com o silêncio. Oswald Ducrot (1987, p. 13) assinala a necessidade de o enunciado ser analisado dentro do contexto no qual é produzido. Para ele, “decidir qual é a significação do enunciado, fora de suas ocorrências possíveis, implica ultrapassar o terreno da experiência e da constatação, e estabelecer uma hipótese”. Le Breton (1999, p. 75) compartilha a mesma ideia ao insistir que o “silêncio adquire um significado que não pode ser concebido fora dos hábitos culturais da fala, fora do estatuto de participação de quem fala, fora das circunstâncias e do conteúdo da comunicação e da história pessoal dos indivíduos em presença”. É por isso que *Ensaio sobre a cegueira*, embora seja única na

qualidade de obra de arte, constituindo-se como um universo fechado e apontando para inúmeras direções, parte do princípio de que os sentidos possíveis dos silêncios que encerra são socialmente convencionados.

É possível, portanto, medir o teor artístico de um texto literário pela capacidade que o artista demonstra na criação de silêncios. Quanto maior o grau de artisticidade de uma obra de arte, maiores serão os espaços de silêncio e as possibilidades de construção de sentidos. As obras de arte guardam silêncios que escondem significados nunca completamente decodificados pelo receptor. Por isso mesmo nunca se esgotam. É aí que se encontra a ideia da novidade artística. Afinal, a arte autêntica será sempre o novo, o inaugural, o inexaurível. Em *Ensaio sobre a cegueira* multiplicam-se os espaços de silêncio. Eles não só fazem parte das palavras, dos não ditos, daquilo que ficou por dizer, das fissuras, mas do que ficou dançando nas intenções do dizer. E o receptor possui a habilidade de captar as ocorrências de silêncio espalhadas na obra e, assim como um analista, ele não constrói apenas o sentido daquilo que as palavras dizem, mas “também o que as palavras não dizem” (REIK, 1989, p. 20).

A arte, refratando o ponto mais agudo a que chegou a desagregação do mundo, da sociedade e do sujeito, torna-se também fragmentada e o romance *Ensaio sobre a cegueira*, modalizando a indignação, a decepção, o desgosto, o desencanto diante da falta de ética, da imoralidade, da indecência, da depravação, da corrupção geral, apresenta a decomposição e o estilhamento não apenas em relação às categorias narrativas, mas em relação à própria quebra das unidades do sujeito. Com exceção da mulher do médico, as personagens são estruturadas em uma vida submissa a ordens superiores arbitrarias, e ao se verem acometidas pela cegueira branca, perdem seus referenciais larvares e percebem lampejos de conscientização.

Para Theodor W. Adorno (1982, p. 16) os “antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma”. Quanto mais fraturas, tanto mais sobressaem os silêncios e quanto mais os silêncios se destacam, mais profunda poderá a leitura dos seus sentidos. É justamente por tal motivo que as pesquisas relacionadas ao silêncio podem trazer contribuições notáveis aos estudos literários. Afinal “a arte aspira a fazer falar o silêncio” (ADORNO, 1982, p. 95).

Saramago experiencia o silêncio criativo nos momentos em que escreve – não apenas no romance em tela, mas em todos os seus textos artísticos. Ele é, de fato, um exímio construtor de espaços de silêncio. É por isso que as palavras, frases, parágrafos e capítulos de seus textos se encontram inundados por diversas espécies de silêncios. O silêncio é envolto em significados que excedem, muitas vezes, aqueles das palavras. Vale lembrar que é do silêncio que as palavras emergem. E quando o sentido se ausenta das palavras e, devido a isso, elas não conseguem dizer nada, então entram em cena alguns silêncios que falam mais do que qualquer palavra. É

que o silêncio tem o poder de significar muito mais do que é possível dizer (KOVADLOFF, 2003).

Além de ser parte inerente das palavras, o silêncio é fundamental para que elas sejam compreendidas. Em *Ensaio sobre a cegueira*, as palavras despem-se de suas vestes inúteis, de acessórios suplementares, e se apresentam envoltas nos mistérios dos silêncios. Elas não dizem tudo, aliás, dizem bem menos que os silêncios. É que “se os sentidos e as palavras não estivessem limitados pelo silêncio, o sentido das palavras já há muito teria dito tudo o que se pode dizer” (MARC LE BOT *apud* ORLANDI, 2007, p. 71).

Há situações no texto em que a própria palavra se apresenta sob os véus da mudez, sob a sombra do segredo, sob o manto do silêncio. Há momento em que o silêncio das lágrimas é capaz de dizer mais que as palavras. Por exemplo, quando a mulher do médico se dirige à rapariga dos óculos escuros e lhe fala suavemente: “Cala-te [...], calemos todos, há ocasiões em que as palavras não servem para nada, quem me dera a mim poder também chorar, dizer tudo com lágrimas, não ter de falar para ser entendida” (SARAMAGO, 1995, p. 172).

3 Silêncios da “cegueira branca”

As expressões “mar de leite”, “mal-branco” e “cegueira branca” constituem metáforas. Ora, as metáforas são arsenais de silêncios. As metáforas possuem caráter extremamente subjetivo e realizam transferências de significados. Na falta de uma relação real na troca de um termo por outro, os silêncios incumbem-se de conferir sentidos completamente diferentes do original.

A cegueira branca não constitui uma ‘doença’ isolada, atingindo apenas uma pessoa ou um grupo pequeno de pessoas. Sua força de propagação e contaminação é tão grande que chega a se tornar uma epidemia. Entretanto, os mecanismos de contágio da cegueira ficam incógnitos. Ora, em qualquer crescimento, proliferação e agravamento de uma doença é possível detectar – ou pelo menos supor – mecanismos de contágio. Em *Ensaio sobre a cegueira* não se pode afirmar com certeza qual seria o meio de contágio porque ele ocorre de forma extremamente silenciosa. O silêncio atravessa toda a narrativa como um raio, deixando sentidos ocultos desde a epígrafe que abre o texto “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” (SARAMAGO, 1995, p. 9), até às frases que fecham o romance: “O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava” (SARAMAGO, 1995, p.310). Há uma ligação de sentidos nos silêncios que unem a epígrafe e as duas frases finais. O sujeito que pode olhar e ver é o mesmo que sente medos súbitos. O fato de movimentar os olhos revelam a busca da verdade. Entretanto, àquele que pode ver é facultada também a possibilidade de reparar e perceber as coisas nuamente, na sua realidade, como a cidade que ainda estava ali. É por isso que

as personagens, imersas durante anos na escuridão, no pseudo-real, na ilusão, negando a existência de manobras sociais destinadas a fraudar, são ofuscadas pelos lampejos da razão, configurados na brancura da cegueira. De súbito, as personagens veem-se diante da possibilidade de esvanecimento da escuridão, na qual se refugiavam, e do descortinamento das verdades do existir, prestes a instaurar uma gravíssima reflexão acerca do ser, da sociedade, do mundo e do cosmos. Nesse sentido, a alvura da cegueira nada mais é que o momento que pode anteceder a visão da veracidade das coisas (TOFALINI, 2011, p. 5).

Trata-se de um silêncio grávido de sentidos prestes a serem compreendidos pelas personagens. Os silêncios da “cegueira branca” são repletos de conteúdo e são exatamente as suas possibilidades de sentido que apavoram e angustiam os cegos. A angústia é intensificada à medida que esses silêncios denunciam a incompletude do sujeito. Carregado de silêncios, o texto de *Ensaio sobre a cegueira* é um lugar de resistência na medida em que reage contra a atomização do sujeito. Nessa exposição do ser humano, transparecem a baixeza, a mesquinhez, a cobiça, o orgulho, o egoísmo, a propensão para a destruição, a falta de consciência de si próprio e da realidade.

São também perceptíveis silêncios na ausência de nomes, na focalização, na falta de bom senso das personagens, nos intertextos, nas marcas de narratário, nos discursos indiretos livres, nas prolepses, no uso criterioso das cores etc. No silenciamento dos nomes das personagens se escondem as intenções do narrador – e evidentemente do autor implícito: “Não disse como se chama, também saberá que aqui não tem importância” (SARAMAGO, 1995, p. 66). São concebidos indivíduos despersonalizados, desumanizados, sem valores morais, submetidos a uma vida em sociedade que desqualifica o sujeito, retirando dele as prerrogativas de ser gregário.

Os silêncios são constantes também na focalização de um narrador por vezes não onisciente: “Provavelmente foi também esse sentimento que o levou a descobrir, logo a seguir, a maneira de se deslocar sem que a ferida roçasse no chão” (SARAMAGO, 1995, p.79). O vocábulo “provavelmente” sugere que o narrador não sabe qual foi o sentimento que guiou a ação da personagem.

São personagens cuja capacidade de entendimento deixa a desejar. A falta de discernimento dos ‘cegos’ pode ser percebida no fato de um cego de nascença ser proclamado rei. Não pelo fato em si da eleição de uma pessoa cega, mas porque a cegueira dessa pessoa difere da das demais, já que a cegueira de nascença consiste na ablepsia e não na chamada “cegueira branca”. Como alguém que nem tem lapsos de consciência, configurados na cegueira branca, pode ser guia dos outros? As duas cegueiras encontram-se envoltas em silêncios. Mas os sentidos de seus silêncios

diferem sobremaneira. No caso do cego de nascença, trata-se do silêncio que tende para o extremo, aquele ao qual só é possível chegar por vias indiretas. A cegueira branca, entretanto, encontra-se muito mais próxima do silêncio local, porque há censuras, veladas ou não, propostas ou impostas, impedindo os indivíduos de ver.

O romance encontra-se vazado, também, pela intertextualidade. A recorrência à intertextualidade constitui um dos recursos criativos relacionados ao silêncio do romance. Trata-se de uma estratégia que evidencia o caráter de diálogo entre textos, expondo as múltiplas faces do discurso. A intertextualidade amplia os espaços silenciosos, impulsionando o receptor para os sentidos indizíveis que só se tornam possíveis na linha de encontro de textos diferentes. Cita-se aqui apenas um exemplo de intertexto. Na fala da mulher do médico, que tem arroubos poéticos, é possível identificar a aproximação com o poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade: “Fez como eu, pensou a mulher do médico, deu-lhe o lugar mais protegido, bem fracas muralhas seríamos, só *uma pedra no meio do caminho*, sem outra esperança que a de tropeçar nela...” (SARAMAGO, 1995, p.63 – *italico nosso*). Essa frase é dita pela mulher do médico. Nos silêncios desse encontro há uma multiplicação das possibilidades de sentido apenas propiciada pela confluência das ideias contidas nesses textos.

Os silêncios constituem a base do dizer e espalham-se por toda a narrativa. Nesses espaços de silêncio surgem os narratários, leitores implícitos que, chamados pelo narrador na história, adquirem foros de personagem: “Ainda era cedo quando o médico acabou de tomar, *imaginemos* com que gosto, a chávena de café e a torrada que a mulher teimou em preparar-lhe, cedo de mais para encontrar já nos seus lugares de trabalho as pessoas a quem deveria informar” (SARAMAGO, 1995, p. 39 – *italico nosso*).

Nos discursos indiretos livres confundem-se os silêncios das falas do narrador com as falas das personagens, multiplicando-se os sentidos desses dizeres. Eis um exemplo:

a estas palavras, a mulher do médico começou a chorar, deveria estar contente e chorava, que singulares reações têm as pessoas, claro que estava contente, *meu Deus*, se é tão fácil de compreender, chorava porque se lhe tinha esgotado de golpe toda a resistência mental, (SARAMAGO, 1995, p. 307 – *italico nosso*).

As prolepses pulverizam silêncios sobre o futuro, uma vez que vaticinam, mas não esclarecem o assunto, deixando a ideia envolta em mistérios: “além disso o dia não acabou, algo vai ter de suceder ainda” (SARAMAGO, 1995, p. 43). Por sua vez, os sentidos dos silêncios escondidos nas cores amarelo, verde, vermelho e branco entrecruzam-se e complementam-se no intuito de passar a mensagem. Afinal, é

cegueira, mas é branca de forma que “os cegos sempre estavam rodeados duma resplandecente brancura, como o sol dentro do nevoeiro” (SARAMAGO, 1995, p. 94).

É verdade que o ruído é incessante e que o silêncio absoluto é impossível. Entretanto, sem silêncios não há comunicação, não há arte. Além disso, o processo de humanização do ser só tem início quando o sujeito consegue se voltar para dentro e, no silêncio da sua interioridade, empreender uma séria reflexão acerca de si mesmo, do outro e da sociedade na qual se encontra inserido.

4 Silêncios das imagens

Em *Ensaio sobre a cegueira*, os silêncios além de permear, atravessar e impregnar as palavras, expandem-se nas imagens suscitadas pelos discursos porque é justamente ele o responsável pela estruturação das imagens. É por meio do silêncio que o leitor pode unir os fragmentos dispersos no texto, os ditos e os não ditos, e erguer, mentalmente, a imagem, por exemplo, do Manicômio onde os ‘cegos’ são depositados como lixo da sociedade. É que

se uma mesma palavra, uma mesma expressão e uma mesma proposição podem receber sentidos diferentes – todos igualmente “evidentes” – conforme se refiram a esta ou aquela formação discursiva, é porque [...] uma palavra, uma expressão ou uma proposição não tem um sentido que lhe seria “próprio”, vinculado a sua literalidade. Ao contrário, seu sentido se constitui em cada formação discursiva, nas relações que tais palavras, expressões ou proposições mantêm com outras palavras, expressões ou proposições da mesma formação discursiva (PÊCHEUX, 1997, p. 161 – destaques do autor).

A imagem é, por excelência, o recinto do silêncio. Em sentido amplo, a imagem pode ser definida como “signo que incorpora diversos códigos e sua leitura demanda o conhecimento e compreensão desses códigos” (SARDELICH, 2006, p. 206). A imagem possui uma natureza multidimensional e todos os seus elementos icônicos são portadores de sentido. É extremamente sugestiva e permeada por silêncios a imagem do médico refletida no espelho: “virou-se para onde sabia que estava o espelho, [...]. Há mil razões para que o cérebro humano se feche, só estendeu as mãos até tocar o vidro, sabia que a sua imagem estava ali a olhá-lo, a imagem via-o a ele, ele não via a imagem” (SARAMAGO, 1995, p. 38). O espelho sempre foi compreendido como símbolo da sabedoria e do conhecimento. Ao refletir uma imagem humana, espelha também a verdade, a sinceridade, além do conteúdo do coração e da consciência (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986). A imagem do rosto do

médico refletida no espelho é nítida, mas não pode ser vista pela própria personagem. Encontra-se envolta em silêncios. A submissão, as ninharias do cotidiano, a construção de uma vida larvar e inautêntica acabaram por silenciar a sua própria imagem.

A personagem sabe que a imagem está lá, mas não consegue divisá-la. O médico pode “olhar” na direção do espelho, mas não pode “ver”. E se não pode “ver”, pode ainda menos “reparar”. Impedido de contemplar a sua própria imagem devido às consequências nefastas do “mal-branco”, a personagem pode apenas tentar adivinhar os contornos da sua figura. Todavia, “sabia que a sua imagem estava ali a olhá-lo”.

Já se disse que os olhos são a janela da alma. Talvez esteja aí o motivo de Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 477) afirmarem que “O espelho não tem somente por função refletir uma imagem” porque “a alma, convertendo-se em um perfeito espelho, participa da imagem e por essa participação sofre uma transformação”. Há, assim, no silêncio dessa dupla contemplação, uma “configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma acaba por participar da própria beleza à qual ela se abre”. Entretanto, no caso do médico, a contemplação é unilateral: só o reflexo contempla porque o refletido se encontra na impossibilidade de enxergar. Quando muito pode apelar pelos silêncios da memória e relembrar imagens antigas.

O espelho, por outra perspectiva, pode não ser apenas um objeto no qual as pessoas veem sua imagem refletida. Ele pode adquirir prerrogativa metafórica quando se funde com os olhos humanos. Nesse caso, a visão não se dá de dentro para fora, mas de fora para dentro ou, melhor ainda, de dentro para dentro. Trata-se da consciência e, especialmente, da consciência moral. Esta “é coisa que existe e existiu sempre, não foi uma invenção dos filósofos do Quaternário, quando a alma mal passava ainda de um projecto confuso” (SARAMAGO, 1995, p. 26). A consciência pode ser definida, grosso modo, como percepção instantânea da ocorrência de algo que se passa dentro ou fora do sujeito. O trabalho da consciência é realizado no silêncio. Conhecimento, percepção, moralidade, honestidade e dever são elementos intrínsecos a ela. Além disso, ela opera no silêncio de um tempo que não pode ser mensurado. O narrador de *Ensaio sobre a cegueira* esclarece:

Com o andar dos tempos, mais as actividades da convivência e as trocas genéticas, acabámos por meter a consciência na cor do sangue e no sal das lágrimas, e, como se fosse pouco, fizemos dos olhos uma espécie de espelhos virados para dentro, com o resultado, muitas vezes, de mostrarem eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca (SARAMAGO, 1995, p. 26).

Ora, não adianta “negar com a boca”. Há um pacto, celebrado no silêncio, entre a natureza do homem e a integridade. Quando a boca de um ser humano pronuncia uma mentira, as trilhões de células que compõem o seu corpo gritam a verdade! É a insubordinação do silêncio. Ele não aceita cerceamentos, contenções, censuras. Se o silêncio for impedido de significar em um lugar, ele escapa e vai significar em outra parte. Afinal, não há silêncio sem sentido.

Em uma tentativa de silenciamento, a consciência pode até ser negada, como ocorre com as personagens do romance, mas o sintoma (o “mal-branco”) constituirá uma denúncia. Assim, ao perceber lampejos da razão, momento em que o sujeito começa a se dar conta da realidade, ele procura disfarçar o entendimento, uma vez que “o ato de perceber a real conjuntura da sociedade deteriorada e da própria degradação humana é complicado, doloroso e arriscado, porque implica se indignar ao extremo e assumir posições contrárias àquelas geradoras do caos” (TOFALINI, 2011, p. 62). Entretanto, é acometido pela “cegueira branca” (o sintoma). Assim, o sintoma mascara o desejo de ver. Os sintomas configuram-se como os sonhos na dualidade básica que rege o ser humano. Por um lado, o sintoma, assim como o sonho, atende e realiza um desejo e, por outro, mascara a realização do desejo como forma de proteger a psique do sentimento de desprazer.

Desse modo, a consciência pode até silenciar uma vontade proibida pela consciência moral, retirando dela a representação de palavra, no entanto o desejo emerge na consciência sob a forma de sintoma, visando a atender e a realizar o desejo, e fugir da culpa e das punições que podem advir da instância moral inconsciente instalada na psique do sujeito. É assim que no rastro da “cegueira branca” pode ser reconhecido (por via alusiva) o silêncio extremo. É que o silêncio primordial age “como força originária, potência criadora, fonte de energia precursora e propulsora de tudo o que vem à luz” (CUNHA, 1981, p. 13).

Nas imagens construídas na narrativa, a linguagem verbal, devido à sua relação com a metáfora, atinge o máximo de significados porque ela se abre como um leque de possibilidades ao permitir que o visível e o sensorial atinjam o indizível. Saramago dispõe do silêncio como de um material, de um instrumento contribuinte no processo artístico da criação. Trata-se, aí, do silêncio na qualidade de ato intencional, porque o artista “é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (FOUCAULT, 1999, p. 28). É ele que sabiamente realiza a dosagem de palavras e silêncios porque, afinal, a “hábil dosagem do silêncio é um dos grandes recursos romanescos” (TACCA, 1983, p.79).

É o tom que faz os grandes escritores, explica Blanchot (2011, p. 18 – itálico do autor): e o “tom não é a voz do escritor, mas a intimidade do silêncio que ele impõe à fala, o que faz com que este silêncio ainda seja o *seu*, o que resta de si mesmo na descrição que o coloca à margem”. É desse modo que o silêncio se configura na base da literatura. Hannah Arendt (2007, p. 181) entende que a “fonte imediata da obra de arte é a capacidade humana de pensar”. Entretanto, “a capacidade de pensar

relaciona-se com o sentimento, transformando a sua [do artista] dor muda e articulada”. Afinal, um “escritor é aquele que impõe silêncio a essa fala, e uma obra literária é, para aquele que sabe penetrar nela, uma preciosa morada de silêncio, uma defesa firme e uma alta muralha contra essa imensidade falante que se dirige a nós, desviando-nos de nós” (ARENDT, 2007, p. 182).

Considerações finais

Embora o mundo se encontre repleto de barulhos, percebe-se sempre o contraponto dos silêncios. Ora, se a literatura quer arvorar-se em modalizar o ser humano em toda a sua totalidade, não pode deixar de representar também os silêncios que fazem parte dele, da sua linguagem e do seu dia a dia. Por isso, qualquer construção narrativa envolve também um grande contingente de silêncios. Ao se partir do pressuposto de que a linguagem é composta por sons e silêncios, então torna-se impossível não se deparar com os silêncios que integram qualquer narrativa ficcional.

Saramago, exímio construtor de silêncios, com a certeza de que o leitor seguirá seus raciocínios, por meio da linguagem utilizada no texto, das imagens, dos ditos, dos não ditos, dos espaços em branco, é responsável pelos sentidos tanto das palavras (vasadas de silêncios) quanto dos silêncios encerrados na obra. *Ensaio sobre a cegueira* pode ser compreendida como uma obra na qual reina o que Eni Orlandi chama de “silêncio de resistência”, na medida em que denuncia o silenciamento imposto, de várias formas, a milhões de homens no decurso da História, sejam eles vítimas de guerras ou indivíduos comuns aos quais se interditou o direito de dizer, de compreender, de pensar.

O mundo pós-moderno é regido por estratégias sistemáticas de repressão. Os processos de silenciamento, empreendidos por aqueles que visam apenas ao lucro, ao poder, à fama e à dominação, querem calar as vozes históricas, as obras de arte, os artistas, os intelectuais, a imprensa, as religiões, determinadas raças, os estrangeiros, as revoluções etc. Conforme Lourival Holanda (1992, p. 42-43), a “exploração do homem tem seu esteio no arrancar-lhe a palavra: emudecê-lo é reduzi-lo a nada; e assim, facilitar o mando – impedindo ao outro a palavra que forja a possibilidade de sonhar outro destino, diverso”. O problema mais grave é que além da “arrancar-lhe a palavra” querem exterminar a capacidade do sujeito de penetrar os sentidos mais profundos dos silêncios.

Referências

- ADORNO, W. Theodor. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982.
ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 10. ed. Tradução Roberto Raposo; posfácio Celso Lafer. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2007.
CASTAGNINO, Raúl H. *Tempo e expressão literária*. Trad. Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Helder, 1986.

CUNHA, Dalva. *Silêncio, comunicação do ser*. Petrópolis: Vozes, 1981.

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Revisão técnica da tradução Eduardo Guimarães. Tradução do capítulo I Ana Maria Guimarães; Eleni Jacques Martins. Campinas, SP: Pontes, 1987.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 5. ed. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1999.

HELLER, Alberto Andrés. *John Cage e a poética do silêncio*. Tese de Doutorado / Teoria literária. Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC – orientação do Professor Dr. Marcos José Müller-Granzotto. Florianópolis, SC, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/91918/257998.pdf?sequence=1>> Acesso: julho de 2017.

HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio. Vidas Secas e o Estrangeiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

KOVADLOFF, Santiago. *O silêncio primordial*. Tradução de Eric Nepomuceno e Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

LE BRETON, David. *Do silêncio*. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi [et al.] Campinas: Unicamp, 1997.

REIK, Teodor. No início é o silêncio. In: NASIO, Juan-David (Org.). *O silêncio em psicanálise*. Tradução de Martha Prada e Silva. Campinas (SP): Papirus, 1989. p. 15-20.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. 21ª. Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARDELICH, Maria Emilia. Leitura de imagens e cultura visual: desenredando conceitos para a prática educativa. In: *Educar*. n. 27. Curitiba: Editora da UFPR, 2006. p. 203-219.

SCIACCA, Michele Federico. *Silêncio e Palavra*. Tradução de Flávio Loureiro Chaves e Maria Teresa Pasquini. Porto Alegre: UFRGS, 1968.

STEINER, George. *Silêncio e linguagem. Ensaios sobre a crise da palavra*. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia da Letras, 1988.

TACCA, Óscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1989.

TOFALINI, Luzia A. Berloff. “E fez-se luz na cegueira”. In: *Revista Antares: Letras e Humanidades*. Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade. Universidade de Caxias do Sul. ISSN: 1984-4921. V. 3, nº. 6. Jul. Dez 2011. p. 56-69.

PORQUE EU SOU DO TAMANHO DO QUE VEJO. ANÁLISE COMPARATIVA DAS TRÊS OBRAS ILUSTRADAS D'A *MAIOR FLOR DO MUNDO*, DE JOSÉ SARAMAGO

SANDRA ISABEL DOS SANTOS CARDOSO

Introdução

Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver do Universo...
Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer,
Porque eu sou do tamanho do que vejo
E não do tamanho da minha altura...

Alberto Caeiro

O título é retirado de um dos versos de Alberto Caeiro que no poema VII, d' *O guardador de rebanhos*, descreve a visão universal que se alcança desde a “casa no cimo deste outeiro”, ou melhor, desde a sua aldeia. À semelhança do poeta, também o “herói menino” viu algo que “era muito maior que o seu tamanho e de que todos os tamanhos”.

A escolha deste tema veio na sequência de um *press release* acerca da mais recente edição ilustrada d'*A maior flor do mundo* por Inês Oliveira, elaborado na unidade curricular de Literatura Infantojuvenil, inserida no mestrado em Estudos Editoriais (Universidade de Aveiro). Por constituir uma análise inédita, uma vez que tenta estabelecer pontos de ligação e visões plurais do conto de José Saramago, tendo por base as opções ilustrativas dos três autores, pretende esmiuçar a simbiose entre a literatura e a ilustração. Além disso, explorar a linguagem saramaguiana, as relações entre a escrita e a ilustração, a leitura, a edição e a receção editorial.

Corpus teórico

De forma a esquematizar o presente corpus teórico, partiu-se de alguns dos conceitos-chave seguintes: a leitura, a tradição oral, a linguagem, a literatura infantojuvenil, o(s) sentido(s), a ilustração, a dupla autoria, a edição e a receção editorial. Deteta-se latente uma dupla dimensão nas narrativas infantojuvenis, aplicável ao conto *A maior flor do mundo*. Por um lado, a dimensão da *ordem ou ordenação*, do *propósito pedagógico ou da moral* e do *sentido óbvio*. Por outro, a dimensão da *desordem simbólica*, do *desvio/transgressão* e do *sentido obtuso*.

Em primeiro lugar, a questão da *ordem ou ordenação*, em que o signo escrito adquire uma grande preponderância no processo cognitivo dos indivíduos, posto que funciona como elemento fundamental para a organização e estruturação da informação. Essa questão abre caminho para o *propósito pedagógico ou da moral* que alude à relação umbilical entre os textos da literatura infantojuvenil e os da tradição oral; apela à emoção e à transmissão de bons valores. Por fim, dentro desta primeira dimensão, o *sentido óbvio*, termo abordado por Roland Barthes (1986, p.51), que traça uma sequência narrativa clara e compreensível pelo seu pendor universal. Em segundo lugar, outra das dimensões é a *desordem simbólica*. Sugere-se este conceito em contraposição com o da *ordem ou ordenação*, isto é, se por um lado, a palavra organiza, por outro, em conjunto com as ilustrações “desarruma” eficazmente a informação, criando e ampliando os significados. O outro vetor é o *desvio/transgressão*, pelo qual o leitor se sente atraído, procurando, neste caso, no personagem principal esse espelhamento. Por último, o *sentido obtuso*, também referido por Barthes (1986), é descrito como um sentido com valor acrescentado, algo que o intelecto não consegue imediatamente processar por completo; liga-se à capacidade de imaginar e sonhar.

Ordem ou ordenação // Desordem simbólica

Quero é recuperar, saber, reinventar a criança que eu fui.
Pode parecer uma coisa um pouco tonta: um senhor nesta
idade estar a pensar na criança que foi. Mas eu acho que o pai

da pessoa que eu sou é essa criança que eu fui. Há o pai biológico, e a mãe biológica, mas eu diria que o pai espiritual do homem que sou é a criança que fui.

José Saramago

N' *A maior flor do mundo*, Saramago investe nessa representação simbólica de uma infância que comanda a narrativa, ou melhor, toda a literatura. O «herói menino» do enredo é quem guia o narrador por entre as maiores façanhas: a inicial subida à montanha e as subsequentes descidas e subidas em busca de saciar uma flor prostrada. Essa missão desmedida adquire uma tonalidade épica e sobre-humana – mas não tanto se executada por uma criança.

Saramago confessa a sua inexperiência na escrita de “histórias para crianças”, contudo, di-lo com uma tal sinceridade, própria de uma criança, que logra adquirir uma fala muito própria da literatura infantil. Nesse sentido, este pequeno conto, além de prender a atenção da criança (e do adulto), desde o primeiro momento, estimula também a sua imaginação. Bruno Bettelheim, em *A psicanálise dos contos de fadas*, refere que este estímulo ajuda “a desenvolver seu intelecto e a tornar claras suas emoções”. Desta forma, além de levar a criança a explorar a sua “casa interior” (2002, p.5), cria um fio condutor entre a imaginação e a realidade, procurando então estabelecer uma ordem simbólica e real.

Propósito pedagógico ou da moral // Desvio/transgressão

É com um propósito pedagógico que se apresenta também *A maior flor do mundo*. Nesta linha de raciocínio, pode extrair-se desta pequena história traços dos tradicionais contos de fadas. Em primeiro lugar, porque remonta para a tradição oral, a qual recria uma pertença de ordem linguística e cultural, passível de ser renovada ao longo dos séculos: “Não será a fala, a linguagem, o que dá ao homem o sentimento de continuidade das gerações, da cultura e da vida? Não será a escrita a forma de perpetuar o falar?” (SANTOS, 2009, p.75). A escrita e a leitura oral inscrevem-se no tempo e na memória coletiva, tal como evidencia Azevedo (2002, p.6):

A profunda relação placentária que une os textos escritos da literatura infantil relativamente aos textos de tradição oral fica, neste texto, bem patente. De facto, a interpelação do narrador ao seu leitor-modelo aponta explicitamente para um dos traços da escrita dirigida às crianças: a história que existe para ser contada e recontada e, nesse sentido, tornar-se

objecto de múltiplas recriações, permanecendo e sendo alimentada pela memória colectiva.

Assim é que o autor reconheceu abertamente a pretensão de converter a história n' "a mais linda de todas as que se escreveram desde o tempo dos contos de fadas e princesas encantadas...". Aos conteúdos inerentes aos contos de fadas subjazem "significados manifestos e encobertos" (BETTELHEIM, 2002, p.6), que orientarão a criança no seu processo de autoconhecimento. É assim crucial que estas histórias apontem caminhos para a criança, atribuindo-lhe, em pequena escala, alguma responsabilidade de decisão e escolha. E começa por perceber quem, de entre os vários personagens, ela seleccionaria como o seu favorito. Nesta questão em concreto, Bettelheim (2002, p.10) revela com perspicácia:

Além disso, as escolhas das crianças são baseadas não tanto sobre o certo *versus* o errado, mas sobre quem desperta sua simpatia e quem desperta sua antipatia. Quanto mais simples e direto é um bom personagem, tanto mais fácil para a criança identificar-se com ele e rejeitar o outro mau. A criança se identifica com o bom herói não por causa de sua bondade, mas porque a condição do herói lhe traz um profundo apelo positivo. A questão para a criança não é "Será que quero ser bom?" mas "Com quem quero parecer?". A criança decide isto na base de se projetar calorosamente num personagem. Se esta figura é uma pessoa muito boa, então a criança decide que quer ser boa também.

Sentido óbvio // Sentido obtuso

O desenrolar da trama oferece um *sentido óbvio* "que viene a mi encuentro"; en teología se llama *sentido obvio* al "que se presenta naturalmente al espíritu" (BARTHES, 1986, p.51). O autor levará o leitor a percorrer uma sequência narrativa clara, personificada pelo "herói menino" que reúne todas as características para ser eleito o predileto do público.

Em suma, esse *sentido óbvio* abarca a *ordem ou ordenação* e o *propósito pedagógico ou da moral*. Em contraposição, o *sentido obtuso*, "al que se me da 'por añadido', como un suplemento que mi intelección no consigue absorber por completo, testarudo y huidizo a la vez, liso y resbaladizo" (BARTHES, 1986, p.51). Este último sentido liga-se a alguma da desordem inerente à capacidade de sonhar e imaginar – a transgressão de fronteiras, a aventura, o risco, sugeridos pelo trilha audacioso do "herói menino".

Uma outra ordenação simbólica do real

Começar nas letras e acabar nas coisas, ou, dito de outra maneira, começar no imaterial e terminar na matéria.

Gonçalo M. Tavares

Segundo a definição do *Dicionário da Língua Portuguesa*, de A. Costa e S. Melo, ler é:

Enunciar ou percorrer com a vista, entendendo, um texto impresso ou manuscrito; interpretar o que está escrito; compreender o sentido de; prelecionar ou explicar como professor; perscrutar; *pop*: devanear, disparatar, adivinhar, descobrir; int. conhecer as letras do alfabeto, juntando-as em palavras (lat. legère).

Interessa, portanto, entender o processo de leitura como uma “ordenação simbólica do real”. Nesta medida, o ato de ler é, por sua vez, organicamente organizado e instintivamente libertário. “Tu sabes ler, mas *eu sei ver a partir do que leio*; este pode ser o discurso de alguém que se orgulha da sua imaginação a partir da leitura” (TAVARES, 2013, p.387). O olhar e o pensamento promovem a interiorização e a dispersão da informação, “porque pensar também é mudar de posição relativamente à própria linguagem” (TAVARES, 2013, p.46). Os conceitos são arrumações da linguagem, no entanto, a sua interpretação testa e desarruma as numerosas possibilidades de leitura. “Ler é consciencializar o comunicável” (SANTOS, 2009, p.50), ou seja, todas as dimensões da comunicação ficam ativadas nesse processo simultâneo de recolha e análise da informação.

Os sentidos da visão e da audição (externas e internas) têm preponderância na captação de sinais que extravasam o sentido literal: “O dicionário não o diz, mas afinal talvez possamos dizer que ler é ouvir com os olhos” (SANTOS, 2009, p. 58). A leitura é também um movimento físico e clínico sobre um tema, que desencadeia recuos, paragens e avanços. Os códigos linguísticos e icónicos permitem que o leitor se ancore, uma vez que o “símbolo é paragem, atitude, silêncio potencialmente significativo” (SANTOS, 2009, p. 43).

A iluminação da *palavramundo*¹

Quando fecho os olhos sinto-os mais, eles são mais meus.
Quando os abro, eles deixam de me pertencer, saem para o mundo. Vêm.

Se, por um lado, o texto-base dialoga com a ilustração, por outro, esta última acrescenta-lhe uma mais-valia, potencia-o, já que “toda imagen es polisémica, toda imagen implica, subyacente a sus significantes, una *cadena flotante* de significados” (BARTHES 1986, p.45).

A polissemia é o resultado da *dupla mensagem icónica* (BARTHES, 1986, p. 49). De facto, a ilustração, como o elemento paratextual mais antigo, tem como função cativar a atenção do leitor, servindo de mediador de uma mensagem e apoiando na descodificação do(s) sentido(s) dessa mesma mensagem.

As imagens permitem “iluminar” o texto, tanto para o clarificar, como para o ampliar. A ilustração pode substituí-lo ou complementá-lo, indicando outros caminhos ou acrescentando novos dados.

Verifica-se um crescimento da importância atribuída à dupla autoria (escritor e ilustrador), uma vez que os papéis, com funções aparentemente distintas, tendem a trocar-se: “a ilustração (cuja função principal é descrever) passa a narrar; a palavra (cuja função principal é narrar) passa a descrever.” (FERES, 2016, p.19).

Consequentemente, a ilustração tem crescido para lugares pouco habituais, amplificando o texto-base, uma vez que o “traduz”, tal como verifica Ramos (2014, p.115): “Em todo o caso, há sempre latente um fenómeno de *tradução* ou mesmo de *transmediação*, uma vez que se trata da adaptação a uma nova linguagem, sendo a ilustração, ao resultar da “provocação” de um texto (mesmo se latente), entendida como uma arte aplicada”.

A escrita e a ilustração, formas imbuídas de poder discursivo, adotam estratégias que se complementam e se reinventam. Por um lado, a ilustração cultiva “uma materialidade baseada, sobretudo, na iconicidade, na espacialidade, na aparência das coisas, na demonstração das qualidades dos seres e de suas ações, na globalidade da informação.” (FERES, 2016, p.18-19). Por outro lado, a escrita ou a palavra “explora uma materialidade baseada em forte poder simbólico; sua linearidade revela a vocação para a temporalidade, para a ação, para as relações de causa-e-efeito, e para a informação hierarquizada.” (FERES, 2016, p.18-19).

Portanto, as três edições ilustradas d’ *A maior flor do mundo* comprovam essa apropriação e inversão dos papéis. Por ordem de edição, segue-se uma análise às três obras ilustradas de João Caetano, André Letria e Inês Oliveira.

A justaposição do mundo – a edição ilustrada de João Caetano

A obra *A maior flor do mundo* de João Caetano é a primeira edição ilustrada do conto homónimo de José Saramago. Inicialmente publicada pela Editorial Caminho, em 2001, passou a ser editada na Porto Editora, em setembro de 2014,

após a passagem da obra completa de Saramago para a mesma. Imediatamente após a primeira edição ilustrada de Caetano, seguiram-se duas edições no Brasil (2001 e 2012) e várias edições traduzidas, entre as quais, em Espanha (2001 e 2010), em Itália (2002 e 2005), na Coreia do Sul (2006), na Grécia (2007), no Bangladesh (2008) e na Turquia (2013).

A edição ilustrada de Caetano é em capa dura, com trinta e duas páginas e com um formato 220 x 292 x 9 mm, equivalente ao formato A4. Em papel couché, com pouca gramagem e algum brilho, deixa entrever os contornos das ilustrações, onde é utilizada a técnica da pintura e da colagem. Nas guardas está patente um *dégradé* esfumado de cores quentes e térreas, entre as quais, o verde, o laranja, o vermelho, o amarelo e o castanho, e várias colagens alusivas ao conto, como flores e folhas recortadas. De notar que a predominância de tons esfumados, com alguma transgressão delimitativa dos lugares e objetos, leva a um maior enfoque sobre os pormenores, permitindo ao leitor aprofundar a sua leitura do conto nas ilustrações. Nas várias cenas, há elementos que sobressaem, principalmente, no que toca a personagens, como é o caso do casaco do “narrador-escritor” (Saramago) que aparece em tons frios de azul, da camisola vermelha do menino e da roupa em tons de verde escuro dos pais do menino.

Caetano definiu alguns critérios para a concretização da edição ilustrada. Desde logo, que não haveria interrupção na sequência das imagens, isto é, optaria pela ilustração de duplas páginas contínuas. E esta opção ajuda a explicar os planos panorâmicos ao longo do livro: desde o efeito de *zoom* sobre o “narrador-escritor” logo nas cenas iniciais, a perspetiva paisagística da aldeia onde habita o menino, os planos ora mais nítidos, ora mais difusos, e a justaposição das imagens, dos cenários e das situações por que passam os personagens. Cada dupla página exige do leitor um olhar clínico, uma vez que, por detrás de cada cena, há uma amplificação do texto e das imagens.

Além disso, incluiu a figura do “narrador-escritor”, procurando assim estabelecer uma certa ligação entre o “espaço real” em que aquela figura se apresenta – sala com pequena secretária e candeeiro – e o “espaço imaginário” onde a ação propriamente dita se desenrola.

Num plano mais abstrato, pretendeu imprimir a ideia de “círculo” ou de circuito fechado, com uma espécie de *zoom*, na abertura e no fecho da história, aproximando e afastando, respetivamente, os elementos representados nessas páginas. Entre um e outro momento, haveria um extenso corpo central marcado pela dinâmica das várias situações que sucessivamente se iam desdobrando umas nas outras. No plano em que o «herói menino» se depara com a flor «tão caída, tão murcha», na página da esquerda, o seu rosto, em grande escala, perscruta-a; na página da direita, surgem o texto e dois outros planos em pequena escala: o ato de correr é representado, com recurso à metonímia, pelo seu pé e perna, e a sua volta ao mundo em busca de água para salvar a flor. Na dupla página seguinte são

Esta é apenas uma parca descrição da riquíssima edição ilustrada de João Caetano que, com mestria, soube empreender um périplo sem precedentes pelo conto de Saramago. Em 2001, acabaria por receber por esta obra o Prémio Nacional de Ilustração.

A primeira edição ilustrada de André Letria, e segunda do conto, data de 2010 pela Editorial Caminho. À semelhança da edição ilustrada de Caetano, voltou a ser publicada pela Porto Editora, desta vez, em agosto de 2015. A obra ilustrada teve replicação em Espanha (2016), sendo traduzida por Pilar del Río.

À semelhança de Caetano, Letria utiliza a dupla página, excetuando em três momentos: o primeiro, no início da história, quando o texto, na página da esquerda, descreve uma aldeia – representada por um conjunto de casas humildes –, e, na página da direita, quando apresenta o menino de perfil – em preto com filamentos cinzentos a percorrerem-lhe a cabeça; o segundo momento, quando o menino decide, convictamente, arranjar uma solução para salvar a flor – na página da esquerda, a sua imagem distante no topo da colina, e, na página da direita, o seu rosto isolado com a frase “Não importa”; o terceiro e último momento, no final da história, com a mesma sequência do primeiro momento, acrescentando apenas vegetação ao redor das casas e, desta vez, preenchendo a cabeça do menino com a aventura experienciada. O ilustrador tem a capacidade de povoar cada uma das páginas, reservando sempre destaque para o texto verbal que funciona com caráter icónico: aumenta o tamanho de frases curtas e assertivas, como “E foi.” e “Não importa.”

Existe também um fio condutor que percorre a narrativa. E, desta vez, é através da representação de um lápis que deixa um rastro laranja de um ramo de árvore, ou seja, um lápis que escreve e desenha a história. Esse elemento penetra a realidade, num efeito de *mise en abyme*, pois, no final, esse ramo perfura as páginas de um livro ou caderno. Dessa forma, também a capa do “livro real” é invadida por essa cor laranja.

Letria consegue, com uma economia gráfica e cromática, transmitir expressividade em cada cena. Optou por destacar mais o menino que a flor, representando-a bastante pequena e encolhida. Para descrever a cena em que o menino “Atravessa o mundo todo”, preenche-o completamente com gotas de água multicolores. As cores das gotas de água remetem, desde logo, para os campos por que anteriormente passou e, no caso concreto, para a travessia obrada em múltiplos lugares do mundo. Em última análise, o menino surge todo encharcado porque é ele próprio a salvação da flor.

Nas palavras do designer editorial Jorge Silva, André Letria possui uma “caixa mágica que se revela em cada novo livro”. Na sua opinião, Letria consegue a proeza de fazer arte com as suas ilustrações: “Se a acção é cinema, o lugar é o palco de um teatro, onde um diligente contra-regra muda constantemente o cenário”.

As ilustrações desta edição foram também apresentadas no âmbito de uma exposição itinerante da Fundação José Saramago.

As pétalas e as pegadas – a edição ilustrada de Inês Oliveira

Com o propósito de fazer parte do Plano Nacional de Leitura, Inês Oliveira encarregou-se das ilustrações da sua primeira edição (setembro de 2016) e terceira da Porto Editora. Esta edição está inserida na coleção *Educação Literária*, a qual reúne obras de leitura obrigatória e recomendada no Ensino Básico e Ensino Secundário e, como já mencionado, referenciadas no Plano Nacional de Leitura.

Tendo em conta que a sua utilização é sobretudo orientada para o estudo em sala de aula, possui um formato mais reduzido que o A5, com as dimensões 128 x 198 x 4 mm. Em capa mole, possui trinta e duas páginas, nas quais existe uma distribuição disforme do texto e das ilustrações, uma vez que há páginas só com texto (em quantidades variáveis), deixando, por vezes, bastante espaço em branco; outra vezes, há texto sobreposto às ilustrações, vindo a ser algo ofuscado pelas mesmas. A paleta de cores é bastante reduzida, contrariamente às edições de Caetano e Letria, já que predominam os tons cinzentos e, pontualmente, é utilizada a cor azul, rosa e amarela. Compreende-se esta escassez de cor pela contenção de custos associada a uma obra principalmente destinada ao público escolar. As guardas aparecem *pixelizadas* com pontos azuis, rosas e amarelos, assemelhando-se a pequenas flores.

Ao longo das sequências, excetuando em algumas cenas, é usada também a dupla página como unidade de leitura. Oliveira opta por ilustrar a aldeia de uma forma mais modesta e tradicional, dispondo alguns animais na paisagem. Nas duplas páginas há momentos em que a saída do menino “pelos fundos do quintal” deixa um rastro que, mais à frente, se tornará evidente para orientá-lo nas muitas viagens empreendidas “ao grande rio Nilo”. Em outra sequência, há dois coelhos, um deles surge cortado e o outro “salta” diretamente da página da esquerda para a da direita. Existe, portanto, uma exploração do uso da margem e da imagem cortada ao limite da página, através da transgressão das fronteiras entre o que é literário e o que é potencialmente real.

Oliveira, ao contrário de Caetano e Letria, não define uma estrutura em “círculo”, em que princípio, meio e fim se alinhem. Apresenta uma linha ilustrativa distinta para cada momento da narrativa. No entanto, denota-se, em consequência do trajeto iniciado nas páginas dez e onze, um seguimento da unidade de espaço e de ação nas páginas vinte e vinte e um, quando o menino percorre o mundo. A ilustradora recorre aos elementos das pegadas, das colinas, do rio e das cores azul e rosa, da primeira vez, mais focalizados, e, da segunda vez, mais panorâmicos, para estabelecer uma relação de contiguidade.

O retrato da flor em Oliveira é muito diferente do que é utilizado em Caetano e Letria, posto que é aquele que se aproxima mais da forma como o público infantil o identifica e representa. E, portanto, a capa, como elemento paratextual, apela a esse reconhecimento imediato.

Conclusões

As conclusões extraídas deste ensaio colocam a descoberto algumas questões fundamentais, no que respeita à mediação da leitura. É necessário um maior investimento na dimensão pedagógica da leitura junto da criança e do jovem e, consequentemente, na instrução para o manuseamento do objeto livro.

A palavra aliada à imagem constitui uma ótima estratégia para captar a atenção, porque provoca uma sincronização de linguagens distintas; além de que a ilustração é uma tipologia promotora de questionamento e reflexão. Esta dupla autoria (autor e ilustrador) do livro infantil permite chegar a um *dual addressee* (destinatário duplo ou amplo).

Cabe também evidenciar a relevância dos elementos paratextuais, como forma de definição do produto editorial e do público-alvo, assim como do reconhecimento do autor e da obra. A junção de um Prémio Nobel a três ilustradores renomados ajuda também a explicar o sucesso da receção editorial das três edições, entre muitos outros fatores enumerados por Ramos (2000-2010, p.20):

A proliferação de pequenos prêmios de importância variada, incluindo a novos autores e ilustradores, o aumento da edição, a proliferação de casas editoras e o desenvolvimento de estratégias de marketing do livro mais inventivas e ousadas, a publicação de traduções, a criação de inúmeros sítios pessoais na internet e blogues de divulgação da literatura infantil, entre outras iniciativas mais ou menos pontuais, também contribuíram para a sua atual visibilidade e, de alguma forma, legitimação.

Por fim, as três obras ilustradas em análise oferecem um imenso manancial exploratório que merece ser desenvolvido em futuros trabalhos.

Notas

¹ Termo usado pelo educador, pedagogo e filósofo brasileiro Paulo Freire para designar a vinculação entre a realidade e a linguagem.

Referências

- AZEVEDO, Fernando Fraga de. A maior flor do mundo, de José Saramago: reflexão metatextual acerca do texto literário para a infância. *Actas do IV Encontro Nacional (II Internacional) de Investigadores em Leitura, Literatura Infantil e Ilustração*. Braga: Universidade do Minho, 2002.
- BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso – Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1986.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. 16^a Edição. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- COSTA, J. Almeida; MELO, A. Sampaio. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2002.
- FERES, Beatriz dos Santos. A função descritivo-discursiva da verbovisualidade em livros ilustrados. *Elos. Revista de Literatura Infantil e Juvenil*, 3, "Artigos", 5-31, 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15304/elos.3.2809>.
- RAMOS, Ana Margarida. *Tendências contemporâneas da literatura portuguesa para a infância e juventude*. Porto: Tropelias & Companhia, 2012.
- SANTOS, João dos. *É Através da Via Emocional Que a Criança Apreende o Mundo Exterior*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- SARAMAGO, José. *A maior flor do mundo*. Ilustrações de João Caetano. Porto Editora, 2014.
- SARAMAGO, José. *A maior flor do mundo*. Ilustrações de André Letria. Porto Editora, 2015.
- SARAMAGO, José. *A maior flor do mundo*. Ilustrações de Inês Oliveira. Porto Editora, 2016.
- TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do Corpo e da Imaginação. Teorias, Fragmentos e Imagens*. Lisboa: Caminho, 2013.
- ARIZPE, Evelyn. *Lectura De Imágenes Los Niños Interpretan Textos (Interpreting Children's Art)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- AZEVEDO, Fernando Fraga de. Infância, Memória e Imaginário. *Ensaio sobre Literatura Infantil e Juvenil*, ed. 1, 1 vol. Braga: Centro de Investigação em Formação de Profissionais de Educação da Criança - Universidade do Minho, 2010.

SARAMAGO E A ASTROLOGIA: ESTUDO DO POEMA “SIGNO DE ESCORPIÃO”

RODRIGO CONÇOLE LAGE

Introdução

Apesar do registro de nascimento do escritor português José Saramago nos informar que ele nasceu no dia 18 de novembro de 1922, em Azinhaga, uma aldeia da província do Ribatejo, sabemos que isso é falso. Ele nasceu no dia 16 de novembro. Do ponto de vista da astrologia, a correção desse fato é de fundamental importância, pois, a precisão do mapa astrológico depende das informações corretas sobre a data e a hora do nascimento. Sílvia Bacci (2010) fez um mapa do escritor e nos apresenta as seguintes informações:

O escorpiano José Saramago tem Ascendente e Meio-Céu nos signos de Peixes e Sagitário, ambos regidos por Júpiter. O Sol está na cúspide da casa 9, o que reforça o sentido jupiteriano da carta desse escritor, cuja literatura transcendeu fronteiras e conseguiu tratar de temas universais. Contudo, Júpiter está na casa 8, em Escorpião, o que traz de volta a importância do signo solar. O trígono de Júpiter com Urano em Peixes no Ascendente dá a Saramago a amplitude de perspectiva que lhe permite tratar de situações-limite – como em *Ensaio sobre a cegueira* – ao mesmo tempo com a agudeza de Escorpião e

com a dimensão filosófica de Sagitário-Peixes. Urano no Ascendente é também a centelha de rebeldia que fez de Saramago o intelectual iconoclasta, comunista e ateu. Marte em Aquário na 12 oposto a Netuno é outro aspecto que fala de insatisfação e idealismo, enquanto Lua-Saturno em Libra remetem ao estilo requintado, ao uso lúcido e intencional dos recursos de linguagem para criar uma estética toda própria.

Sendo de escorpião, chama a atenção o fato de que um de seus poemas, do livro *Os poemas possíveis*, seja dedicado a esse signo. Não foi possível encontrar na internet nenhum comentário do escritor sobre o que pensava a respeito da astrologia. Mas, por sua visão de mundo, é difícil imaginar que ele a aceitasse como uma verdade. Seja como for, o certo é que ele escreveu sobre o tema. Se o Eu poético pode ser associado ao próprio escritor é algo que discutiremos na última parte.

Como o texto por nós estudado está baseado em um dos signos do zodíaco iremos dedicar as duas primeiras seções a apresentar as origens e características da astrologia, assim como as de seu signo.

1 A astrologia: Origem e desenvolvimento

Ao longo do tempo, diferentes culturas (como a chinesa, a hindu, a maia, entre outras) vieram a desenvolver alguma forma de astrologia. Mas, a que nós comumente conhecemos foi elaborada “inicialmente na Mesopotâmia, pelos babilônicos, se expandiu pelo oriente próximo e, em contato com outros saberes e culturas – principalmente a grega e a egípcia – se transformou naquilo que é chamado de astrologia ocidental” (FERRONI, 2007, p. 20). A palavra astrologia vem do grego *ἀστρολογία* (de *ἄστρον* (*astron*), estrela, e *λόγος* (*logos*), que tem o sentido de palavra ou discurso).

Ela está baseada na ideia de que existe uma “inter-relação entre o que acontece na Terra e as configurações celestes. Os fenômenos naturais e sociais são interpretados a partir do movimento dos planetas, do lugar que ocupam, e das relações e proporções que estabelecem entre si no céu” (FERRONI, 2007, p. 20). Tal fato levou ao estudo rigoroso dos céus e, ao mesmo tempo, a desenvolver uma técnica de adivinhação associada a essas observações. Eles observavam os céus “e anotavam os fenômenos naturais e acontecimentos políticos que acompanhavam cada aspecto do céu – no sentido de verificar as repetições” (FERRONI, 2007, p. 21).

Outro ponto importante no desenvolvimento da astrologia foi a invenção do Zodíaco, sendo que o babilônico era composto de dezesseis constelações. Isso teve seu início, segundo Ferroni (2007, p. 23), “em torno de 700 a.C., a partir da identificação e listagem das constelações próximas à faixa na qual os planetas corriam (que era, para os mesopotâmios, a trajetória dos deuses)”. Graças a esse fato

“são dadas as condições para produção de horóscopos individuais na Mesopotâmia, o que acontece nos séculos V ou início do século IV a.C.” (FERRONI, 2007, p. 23).

No século IV. os gregos irão adquirir os conhecimentos astrológicos e astronômicos dos babilônios e isso irá levar a difusão e ao desenvolvimento da astrologia tal como a conhecemos hoje. Uma mudança importante, promovida pelos gregos, foi a da combinação de elementos das técnicas de adivinhação utilizadas na Babilônia com a física aristotélica.

O resultado foi a criação de um modelo causal de cosmos, no qual as rotações eternamente repetidas dos corpos celestes, juntamente com suas variadas (mas periodicamente recorrentes) inter-relações, produziam todas as mudanças do mundo sublunar dos quatro elementos, sujeito à geração e a corrupção (FERRONI, 2007, 24).

Outra contribuição importante para seu desenvolvimento foi dada pelo “estoicismo na sistematização e difusão da astrologia no mundo helênico” (FERRONI, 2007, p. 26). Isso permitiu que ela fosse incorporada na cosmologia desenvolvida por gregos e romanos. Zenão de Cítio desenvolveu esta escola filosófica por volta do século III a.C. Mais tarde ela exerceu grande influência dentro do império romano. Tanto do ponto de vista prático quanto teórico a astrologia ocidental foi fundamentada por seus conceitos “sobre o universo e seu funcionamento” (FERRONI, 2007, p. 26).

A contribuição mais importante diz respeito a ideia de que “o universo é um todo ordenado, onde suas partes se relacionam de forma harmônica, conferindo unidade ao cosmo” (FERRONI, 2007, p. 26). Outra noção importante é a de que todos os acontecimentos têm uma causa, de modo que nada acontece por acaso. O que leva a noção de destino. Tais ideias contribuíram para uma reconfiguração da astrologia. O que foi importante para a sua difusão. Ao mesmo tempo, além das contribuições babilônicas e gregas, temos também as provenientes do Egito, que por sua vez também foi influenciado pelos babilônicos. O que não impediu que em alguns momentos, principalmente graças aos tratados herméticos, que difundiam tal opinião, fosse considerado o local de seu nascimento:

A imagem do Egito como o lugar de origem da astrologia, enquanto um saber, está ligado ao Egito helenizado dos Ptolomeus, mais especificamente à Alexandria, nos séculos III e II a.C. Na metade do século I a.C. o Egito tinha adquirido a reputação de berço da astrologia, e as maiores autoridades da astrologia helenística lá tiveram seu lugar (FERRONI, 2007, p. 25).

Apesar do equívoco de tal afirmação, segundo Ferroni (2007, p. 26), “a literatura astrológica hermética foi uma das principais correntes filosófico-religiosas na formação e consolidação da astrologia ocidental”. Seja como for, foi à combinação das ideias nascidas entre esses povos que levou ao seu desenvolvimento. A astrologia, tal como vamos encontra-la durante a idade Média entre os árabes e na Europa cristã, é herdeira dessas tradições. Na próxima seção, iremos tratar especificamente do signo de escorpião fornecendo seus dados astrológicos.

2 O signo de escorpião na astrologia

O signo de escorpião está associado à constelação de *Scorpius*. Assim como acontece com outras constelações, iremos encontrar na mitologia grega diferentes mitos que explicam a sua origem. São os mitos que explicam porque as estrelas estão configuradas no céu deste modo. Assim, numa das versões, relatada no poema *Fenômenos* v. 635-646, de Arato de Solos (2016, p. 35), o poeta afirma:

As curvas do Rio, assim que avançar
Escorpião, cairão no Oceano de fortes correntes,
e ele, ao avançar, afugenta o grande Órion.
Seja Ártemis benevolente! Afirmam os antigos que
a arrastou pelo manto em Quios o forte Órion,
quando todos os animais abatia com poderosa clava,
buscando com a caça lá agraciar Enopíon.
Mas ela imediatamente invocou contra ele outro animal,
depois de abrir as colinas ao meio em cada lado da ilha:
um Escorpião, que então o feriu e matou, embora fosse
<Órion> gigantesco,
mostrando-se maior, pois <Órion> ofendera a própria
Ártemis.
É por isso que dizem: quando aparece no horizonte
Escorpião, Órion foge ao redor dos confins da Terra.

Em outra versão Apolo sentiu ciúme de sua irmã com Órion e foi dizer a Mãe Terra que o caçador “gabava-se de exterminar todas as feras. A grande deusa enviou um escorpião para matar o insolente” (AMARAL, p. 244). Ele conseguiu fugir do animal, mas, graças as artimanhas de Apolo, acabou sendo morto por uma flechada de Ártemis. Somente com um estudo mais detalhado da mitologia grega seria possível verificar a existência de outras versões do mito, mas isso fugiria aos limites de nosso trabalho. Assim, passaremos a tratar das características astrológicas do signo.

No que diz respeito aos signos do Zodíaco eles são divididos em grupos, cada um deles relacionado a um dos quatro elementos (terra, fogo, água e ar) e com características em comum. Escorpião é um dos quatro signos ligados ao elemento água, mais especificamente à sua forma congelada (gelo). As pessoas pertencentes a estes signos têm como característica o fato de serem “emocionais, apoiadores e receptivos. São emocionais, intuitivos, responsivos, sensíveis e profundos. Tendem a variar de humor e são facilmente influenciados pelo ambiente” (MARCH; MACEVERS, 1999, p. 19).

Ou seja, do ponto de vista astrológico, a personalidade de uma pessoa é determinada pelo seu signo, tanto nos seus aspectos positivos quanto nos negativos. Segundo o livro *Curso básico de astrologia* Vol. 1, de Marion D. March e Joan McEvers (1999, p. 28) a pessoa nascida sob este signo tem as seguintes características positivas: motivado, penetrante, realizador, cheio de expedientes, determinado, científico, investigativo, explorador, passional e consciente. Por outro lado, apresenta as seguintes características negativas: Vingativo, temperamental, reticente, arrogante, violento, sarcástico, desconfiado, ciumento e intolerante.

Escorpião tem como planeta regente *Plutão*. É um signo natural da oitava casa. Tem como signo oposto “touro”. É um signo de princípio *passivo (negativo e feminino)*, ou seja, é um signo par (de água e de terra). Ele é classificado como um “signo fixo”, isto é, que corresponde “ao mês intermediário de cada estação. Enquanto os cardeais fazem a transição entre as estações, os signos fixos são firmemente estabelecidos no meio de cada estação” (MARCH; MACEVERS, 1999, p. 19). Esse fato também exerce influência sobre a personalidade das pessoas nascidas sob esse signo:

Os signos fixos são determinados, capazes de se concentrar, estáveis, resolutos, econômicos e majestosos. Sua mente é penetrante e sua memória é excelente. Alcançam resultados vagarosa porém seguramente. Usados negativamente, podem ser teimosos, egoístas e demasiadamente presos à sua maneira particular de encarar as coisas (MARCH; MACEVERS, 1999, p. 19).

Por fim, é importante se destacar o fato de que cada signo está relacionado, especificamente, com determinada parte do corpo humano. Estas relações se fazem por polaridade, isto é, pela relação de um signo com seu signo oposto. Touro está associado a garganta, ao pescoço, as orelhas, cordas vocais, a tireoide, a língua, a boca, as amídalas e os dentes inferiores. Assim, escorpião está ligado aos órgãos genitais, ao reto, aos órgãos de reprodução e a bexiga.

3 Um olhar sobre o poema “Signo de Escorpião”

Os poemas possíveis, publicados originalmente em 1966, é uma coletânea composta de 150 poemas, que estão divididos em cinco partes. Signo de Escorpião está inserido na primeira, intitulada “Até o Sabugo”. Para Elielson Antonio Sgarbi (2013, p. 18), “A quase impossibilidade da poesia, a insofismável dualidade do ser, a ausência do sentido da vida e o desgaste causado pelo tempo são as linhas mestras que norteiam a constelação dos poemas da primeira parte”. Contudo, o poema por nós estudado vai por um caminho oposto. Ele tematiza a ideia de que a vida segue um destino previamente traçado pelas estrelas; o que automaticamente excluía a noção de que a vida não tem um sentido.

Por outro lado, segundo Sgarbi (2013, p. 18): “Para Maria de Lourdes Cidraes, um tom desencantado emerge de “Até o Sabugo”, conferindo à constelação de poemas uma suave ironia ou um acomodado estoicismo”. Essa associação do poema com o estoicismo é interessante, como podemos ver pelo que foi dito na seção anterior sobre seu papel dentro da história da astrologia. Mas também porque ele “foi um dos principais elementos responsáveis pela respeitabilidade atribuída à astrologia em Roma. Desde o século III a.C., os estoicos defendiam todo tipo de prognóstico, provavelmente por sua influência semítica” (CUMONT, 2000, p. 65 *apud* MACHADO, 2010, p. 4).

Esse interesse estava baseado no fato de que a astrologia fornecia a “pavimentação da base teórica para o estoicismo obter maior destaque e força argumentativa na disputa filosófica” (MACHADO, 2010, p. 5). Isso se deve ao fato de que “os pensadores estoicos concebem um mundo rigidamente determinado pelo destino” (MATOS, 2013, p.7). Mas, se a existência do determinismo pode levar ao desencanto da vida, pela impossibilidade de se fugir aos males que o destino nos reserva, os últimos versos do poema dão um tom de esperança ao apontar para o fato de que o destino reserva compensações para os nossos males: “Por mais curta que a vida for contada, / Não a terás pequena”.

“Signo de Escorpião” é composto de uma estrofe, tal como muitos de seus poemas, de seis versos. Contudo, do ponto de vista métrico, eles podem ser divididos em duas partes. Assim, teríamos duas sequências de dois versos decassílabos e um hexassílabo. Essa predominância do decassílabo é uma característica essencial de sua produção poética. Segundo José Rodrigues de Paiva (2010, p. 54): “As ressonâncias clássicas que se podem perceber na poesia de Saramago não se devem exatamente ao uso constante – quase único – do verso decassílabo, manejado com extrema competência”.

Além disso, do ponto de vista formal, Saramago, como em outros de seus poemas, “não se preocupa em manter um esquema rimático”. Fernando J. B. Martinho (2010, p.40) já havia destacado essa característica de sua produção poética ao comentar o “Cavalo II” (LAGE, 2017, p. 89). Nele, os versos apresentam a rima ABBCDB. Porém, é importante se destacar o fato de que a versão do poema utilizada em nosso trabalho é a da edição corrigida publicada pela editora Caminho

e não a da primeira edição. Seria importante um estudo comparativo das duas versões, mas não tivemos acesso à primeira. Na sequência, temos o poema escandido, com as sílabas tônicas destacadas em negrito:

Signo de Escorpião

Pa/ra/**ti**,/sa/be/**rás**,/não/há/des/**can**/so,
A/paz/**não**/é/com/**ti**/go/nem/for/**tu**/na:
O/**sig**/noas/sim/or/**de**/na.
Pa/gam-/**teos**/as/tros/**bem**/por/es/sa/**gue**/rra:
Por/mais/**cur**/ta/quea/**vi**/da/for/con/**ta**/da,
Não/a/te/**rás**/pe/**que**/na (SARAMAGO, 1985, p. 28).

Partindo do que foi dito no princípio desta seção vemos que o poema está dividido em dois blocos temáticos. No primeiro, temos a presença dos males que estão reservados para aqueles que nasceram debaixo do signo de escorpião. O Eu poético pode ser visto como um astrólogo que está se dirigindo para alguém que foi consultá-lo desejando saber o que o destino lhe reservava. O poema não aborda a questão da personalidade do consulente, mas faz um prognóstico acerca do seu futuro, que pode ser uma consequência do seu modo de ser. No primeiro verso ele diz: “Para ti, saberás, não há descanso,” (SARAMAGO, 1985, p. 28).

Ao mesmo tempo afirma: “A paz não é contigo nem fortuna:” (SARAMAGO, 1985, p. 28). Como foi dito antes, os indivíduos nascidos sob este signo “podem ser teimosos, egoístas e demasiadamente presos à sua maneira particular de encarar as coisas” (MARCH; MACEVERS, 1999, p. 19). Essas características podem explicar o motivo dele nunca ter paz. A paz exige certa flexibilidade no modo como se lida com os outros, o que ele não tem por sua própria natureza. Ao mesmo tempo, afirma que não terá fortuna, possivelmente no sentido de boa sorte.

Não podemos ver na ideia de que ele será uma pessoa sem sorte uma consequência do seu próprio modo de ser. O Eu poético deixa isso bem claro ao dizer: “O signo assim ordena” (SARAMAGO, 1985, p. 28). Essa afirmação precisa ser vista dentro de seu contexto, já que o fato de uma pessoa ser do signo de escorpião não significa que ela automaticamente será sem sorte. Essa teria sido a conclusão a que chegou após examinar o mapa astral do consulente. Lembrando que o mapa astral é baseado na posição dos astros e dos signos, em relação à Terra, no momento em que a pessoa nasce e não só no signo daquele dia.

Mas, o Eu poético deixa claro que os astros não lhe reservaram somente coisas ruins. Na segunda parte, revela que, em paga de todos estes males, ele receberia uma grande compensação: “Pagam-te os astros bem por essa guerra:” (SARAMAGO, 1985, p. 28). Se a sua vida seria uma guerra constante, ela seria relativamente pequena, de modo que ele não deveria ter medo de um sofrimento

prolongado. Por mais paradoxal que possa parecer, não deixa de ser um bem o fato de se saber que o sofrimento será relativamente curto. Por isso afirma: “Por mais curta que a vida for contada,” (SARAMAGO, 1985, p. 28).

Mas, se por um lado sua vida seria breve, a grandeza dela seria tão grande que compensaria sua brevidade: “Não a terás pequena” (SARAMAGO, 1985, p. 28). Isso poderia significar uma vida de grandes feitos, de riqueza e glória, ou de grandes paixões. Seja qual for o sentido dessa grandeza, só o tempo iria dizer. No mapa astral de Saramago, por exemplo, foi dito que: “O Sol está na cúspide da casa 9, o que reforça o sentido jupiteriano da carta desse escritor, cuja literatura transcendeu fronteiras e conseguiu tratar de temas universais” (BACCI, 2010).

Não sabemos se o Eu poético está se dirigindo a um desconhecido consulente ou ao próprio Saramago. Se o escritor imaginou a si próprio como sendo o consulente, ele mesmo pode ter se surpreendido com o que escreveu. Afinal, por mais breve que sua vida tenha sido, se compararmos com a existência do próprio universo, ela certamente não foi pequena.

Conclusão

Apesar da existência de alguns estudos globais da poesia de Saramago, ela não tem despertado maior interesse entre os críticos. O estudo individual destes poemas se faz necessário para uma melhor compreensão dos temas, dos aspectos formais e das ideias presentes em sua poesia. O poema por nós estudado chama a atenção pelo tema escolhido, a astrologia. Esperamos que nosso artigo possa despertar o interesse sobre o assunto porque seria importante o surgimento de trabalhos que identifiquem a presença deste tema no restante de sua produção. Ao mesmo tempo, esperamos contribuir para um melhor conhecimento de sua produção poética.

Referências

- AMARAL, Maria Theresa Moura Brasil do. “Ártemis Sagitária”. In: ALVARENGA, Maria Zelia de. *Mitologia Simbólica: Estruturas da Psique e Regências Míticas*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2007.
- BACCI, Sílvia. “*Ensaio sobre a cegueira*: uma obra escorpiana por excelência”. *Constelar*, n. 129, 2010. Disponível em: <http://www.constelar.com.br/constelar/139_janeiro10/blindness.php>.
- FERRONI, Angélica Paulillo. *Cosmologia e astrologia na obra Astronômica de Marcus Manilius*. Dissertação (Mestrado em História da Ciência) – PUC-SP, São Paulo, 2007. Disponível em: <<https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/1336>>.
- LAGE, Rodrigo Conçole. *Revista de Estudos Saramaguianos*, Brasil/Portugal/Argentina, n. 5, v. 1, 2017, p. 80-97. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0BxyJDvv3Phxmdk5Fd0p3Tk5vN0E/view>>.
- MACHADO, Cristina de Amorim. O Tetrabiblos de Ptolomeu: um texto e sua circunstância. *História, Imagem e Narrativas*, Rio de Janeiro, n. 10, 2010, p. 1-36. Disponível em:

<https://www.academia.edu/4027353/O_Tetrabiblos_de_Ptolomeu_um_texto_e_sua_circunst%C3%A2ncia>.

MARCH, Marion D.; MCEVERS, Joan. *Curso básico de astrologia*. Vol. 1. São Paulo: Pensamento, 1999.

MARTINHO, Fernando J. B. "Para um enquadramento periodológico da poesia de José Saramago". In: OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de (Org.). *Revista 7faces* – Edição Especial. Natal, v. 1, n. 1, 2010, p. 29-45. Disponível em:

<<http://www.revistasetefaces.com/2012/07/7faces-caderno-revista-de-poesia-22.html>>.

MATOS, Andityas Soares de Moura Costa. Destino e Liberdade no Pensamento Estoico Greco-Romano. *Revista Filosófica de Coimbra*, Coimbra, n. 43, 2013, p. 7-42. Disponível em: <https://www.uc.pt/fluc/dfci/public/publicacoes/destino_e_liberdade>.

SARAMAGO, José. *Os poemas possíveis*. 5 ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1985.

SGARBI, Elielson Antonio. *A poesia de José Saramago: análise de Os poemas Possíveis, Provavelmente Alegria e O ano de 1993*. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2013. Disponível em: <<http://repositorio.unesp.br/handle/11449/103676>>.

ARATO. Fenômenos. *Cadernos de Tradução*, Porto Alegre, n. 38, 2016, p. 1-84. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdetraducao/article/view/66800>>.

ALEGORIAS SARAMAGUIANAS EM *O HOMEM DUPLICADO*

NEFATALIN GONÇALVES NETO

*Ao Odil José de Oliveira Filho, mestre das veredas
saramaguianas e indiciador destas reflexões*

Ficção é tudo. Tudo é ficção. No fundo, eu creio mesmo que nós somos seres de ficção criados e alimentados por ficções. Basta pensarmos naquelas pessoas que fazem da sua vida uma ficção, que se inventam para si próprios só para sair à rua, criando uma determinada personagem e, em muitos casos, levando uma vida toda a tentar ser isso, a tentar ser essa personagem. A tal ponto que não chegamos, verdadeiramente, a saber quem é, de quem se trata

José Saramago

assim como vão variando as explicações do universo, também a sentença que antes parecera imutável para todo o sempre oferece subitamente outra interpretação, a possibilidade duma contradição latente, a evidência do seu erro próprio

José Saramago

Os trechos utilizados como epígrafes, apesar de parecerem desconexos, apresentam, de forma sucinta, uma ideia há muito perquirida pelo escritor José Saramago: toda História – enquanto ciência – é, na verdade, Literatura e, por isso, quando nos debruçamos sobre suas linhas, podemos constatar suas fraquezas, ranços e problemáticas. Entrementes, essa postura é o que autoriza o autor a investir na ficção para modificar o corpo enunciativo histórico em favor de diferentes visões e posturas diversificadas. Embasado pela perspectiva da *Escola dos Annales*, o escritor português visa ao registro historiográfico uma construção ficcional. Essa construção, cujas ferramentas são o uso de acontecimentos – reais ou não –, projeta uma ideologia. Esse ponto de vista colocado como verdadeiro e único é questionado pelo escritor. O fato, alocado sob novo ponto de vista, assimila conteúdos e leituras diferenciadas; a narrativa – construída de um saber-poder – se desvela, nas mãos de Saramago, como um ponto de vista construído, não mais fato verídico e/ou verdade absoluta. Ao afirmar que “tudo é ficção”, o escritor deriva, inclusive, a existência humana como fruto desse poder suprapotencial: nada mais que a tentativa de viver plenamente a criação ficcional da forma mais factual possível. A força perlocucional dessa ficcionalidade promove o alimento do ser em construção; necessitada, a humanidade encontra na escrita um dos pratos de maior proveito para sanar seu insaciável apetite.

Ao encontrar-se com a História – o saber institucionalizado –, a ficção promove mudanças paradigmáticas. Aquela que possuía a primazia do conhecimento dos fatos se transforma, por meio desta, em pluralidade de perspectivas. A linguagem, criadora do ficcional, instaura essa espécie de jogo de xadrez no qual cada movimento estabelece novas possibilidades de armação de sentido. Como esclarece Wittgenstein, “o jogo da linguagem é dizer algo imprevisível. Quero dizer, não se baseia sobre fundamentos. Não é razoável (ou irrazoável)” (*apud* CULLER, 1997, p. 150). A ficção, um puzzle de probabilidades, amplia a História, multiplica-a promovendo suas diversas interpretações, a “contradição latente” que a faz retornar para seu ponto de início e, constantemente, reescrever-se.

Portanto, a ficção é um modo de conhecimento do sujeito e, para além, motor de criação e alimentação da humanidade. Pensar a vida humana sem ela é ignorar uma de suas maiores proezas: a possibilidade de inventar-se em renovação. A ficção é o processo primeiro cuja *qualidade* permite ao sujeito de tornar-se alguém; concedemo-nos, por meio dela, uma identidade aparentemente fixa e formamo-nos enquanto seres pensantes. Explicitadas tais qualidades e sua vinculação à *Nova História*, não é necessário qualquer conhecimento profundo da obra de Saramago para saber que o escritor bebe desta para compor sua produção romanesca; discute, pelos meandros da ficção, os desdobramentos da História enquanto conhecimento e saber. Ao lermos os textos do escritor podemos constatar suas invectivas e vitupérios contra a hegemonia da fonte histórica institucionalizada, deflagra sua

falsa Realidade e seu processo de construção do senso de verdade. Embasado por uma ideia de História como aparte e não como fato, Saramago investe seus leitores desse alimento que permite preencher os buracos que a narrativa factual não conseguiu extirpar.

Escrito exemplar desse processo é *História do cerco de Lisboa*. Ao debruçarmo-nos sobre o romance podemos constatar que o escritor põe em cena, logo no início da narrativa, dois personagens dialogando a respeito do mundo dos livros e, por consequência, do universo ficcional em geral. Na encenação, temos um historiador – produtor de um livro sobre o cerco histórico de Lisboa – e seu revisor, o *humilde* corretor Raimundo Silva. Ora, essa aparente humildade – a começar por um nome simples, cuja pronúncia em voz alta não chamaria atenção ou recorde a quase ninguém – passa a ser quebrada no processo de evolução do diálogo e, de forma cabal, o simples sujeito termina por fazer uma afirmação contundente, decretar ser a História, tanto quanto as diversas artes produzidas pela humanidade, um produto essencialmente literário:

O meu livro, recordo-lho eu, é de história, Assim realmente o designariam segundo a classificação tradicional dos géneros, porém, não sendo propósito meu apontar outras contradições, em minha discreta opinião, senhor doutor, *tudo quanto não for vida, é literatura, A história também*, A história sobretudo, sem querer ofender, E a pintura, e a música, A música anda a resistir desde que nasceu, ora vai, ora vem, quer livrar-se da palavra, suponho que por inveja, mas regressa sempre à obediência, E a pintura, Ora, *a pintura não é mais do que literatura feita com pincéis*, Espero que não esteja esquecido de que a humanidade começou a pintar muito antes de sabe escrever, Conhece o rifão, se não tens cão caça com o gato, por outras palavras, quem não pode escrever pinta, ou desenha, é o que fazem as crianças, O que você quer dizer, por outras palavras, é que *a literatura já existia antes de ter nascido*, Sim senhor, como o homem, por outras palavras, antes de o ser já o era, Parece-me um ponto de vista bastante original, Não o creia, senhor doutor, o rei Salomão, que há tanto tempo viveu, já então afirmava que não havia nada de novo debaixo da rosa do sol, ora, quando naquelas épocas recuadas assim o reconheciam, o que não diremos hoje, trinta séculos passados, se a mim não me falha agora a memória da enciclopédia (SARAMAGO, 1989, p. 15, grifo nosso).

O trecho, apesar de inconvenientemente longo, se mostra vital para a compreensão do pensamento em curso de Raimundo Silva e, mais que isso, uma concepção de texto e historiografia prementes a José Saramago. O diálogo citado explicita o que, na opinião do revisor, é a *Literatura*: um termo genérico, amplo, que abrange as artes gerais produzidas pela humanidade, tais como a pintura, música, a escultura e, também, a História. Esse promissor início identifica História e Ficção como pares, unindo-os por meio do artefato Literário, base de todas as manifestações *artísticas* da humanidade.

A proposição de que a História seria apenas uma construção feita por fatos indicia uma visão de mundo; produto de um sujeito específico que recorta, seleciona e interpreta os fatos passados em função de seus pré-conceitos, valores, crenças. Ou seja, “A História será, pois, o passado organizado, mas não todo o passado, apenas uma mínima parte dele, uma seleção, uma antologia, um ajustamento interpretado de uns quantos fatos” (SARAMAGO, 1999, p. 43). Dessa forma, o simples diálogo entre as duas personagens põe o leitor em alerta e questiona, por meio de simples perguntas e respostas, uma perspectiva positivista reinante em favor de sua revisão crítica. Ao lado dessa proposição, temos um segundo *projeto*: posicionar a História, tal qual a Literatura, em um mesmo *locus*, um produto *criado* pelo homem – que o ultrapassa. Ora, se o positivismo propõe uma interpretação do fator histórico radical, na qual o conhecimento possui uma forma verdadeira, embasada em comprovações científicas, o romance coloca em xeque essas bases; clama conhecimentos embasados em crenças, superstições e versões não oficiais como possíveis para ler nuances ignoradas. Destarte, o narrador saramaguiano estabelece um conceito leitor não apenas do provado, mas também representações coletivas e estruturas mentais. A composição da História passa a ser uma narrativa cujas intenções individuais e subjetividades se tornam relevantes para a re-construção do factual. Essa postura vai além da documentação histórica como crônica de acontecimentos para vê-la, também, como modo de dominação e espaço de poder. Já não se analisa apenas o fato, mas seu porquê e implicações.

História do cerco de Lisboa, em suas conjecturas, desenvolve, no curto capítulo de introdução do romance, outras afirmações contundentes, como a que encerra a conversa entre as duas personagens:

O senhor doutor é um humorista de finíssimo espírito, cultiva magistralmente a ironia, chego a perguntar-me como se dedicou à história, sendo ela grave e profunda ciência, Sou irónico apenas na vida real, Bem me queria a mim parecer que a história não é a vida real, literatura, sim, e nada mais, Mas a história foi vida real no tempo em que ainda não poderia chamar-se-lhe história, Tem a certeza, senhor doutor, (...) Então o senhor doutor acha que a história é a vida real, Acho,

sim, Que a história foi vida real, quero dizer, Não tenha a menor dúvida, Que seria de nós se não existisse o deleatur, suspirou o revisor (SARAMAGO, 1989, p. 16).

A encenação romanesca denota, de forma clara, ser a História nada mais que uma transfiguração, por meio da Ficção, de fatos incompletos. Essa concepção, bem construída em fios narrativos entrelaçadores de *fictum* e *factum*, desvela uma marca da escrita saramaguiana. Desde *Manual de pintura e Caligrafia*, o escritor oferece a seus leitores contextos históricos que ora funcionam como pano de fundo, ora como mola propulsora da narrativa. Tais qualidades levantou dois caminhos críticos diferentes: os primeiros alegam, apressadamente, serem os romances do escritor português, de fato, históricos; já os outros, creem que seus textos poderiam ser conceituados com o rótulo das metaficções historiográficas.

Quanto aos críticos que indicia(ra)m ser o romance saramaguiano histórico, o é o próprio escritor português quem os combate. Para Saramago, o passado e apenas uma bruma e sua leitura tem de ser crítica e, também, ficcional. Em debate organizado pela *Folha de São Paulo* em 1988, cuja temática era “Ficção como História, História como Ficção”, o autor, em palestra, esclareceu seu intento quanto ao tratamento da questão: a História “não só funciona como ficção, ela é ficção”. Nesse ínterim, seu leitor, quando compactua e participa desse novo universo criado pelos textos, retém a consciência de que o processo discursivo estabelecido atenta para pontos que a História deixou de lado. Segundo o próprio Saramago:

se a leitura histórica operada pelo romance for uma leitura crítica, essa operação poderá provocar uma instabilidade, uma vibração temporal, uma perturbação, causadas pelo confronto entre o que sucedeu e o que poderia ter sucedido, como se, saudavelmente, os fatos comesçassem a duvidar de si próprios (SARAMAGO, 1997, p. 623).

Em outras palavras, os romances saramaguianos podem até ser históricos, desde que entendamos este histórico não como fim último, mas como mote criador que, a partir de si, projeta um universo independente. Dessa maneira, o tratamento dado pelo autor à escrita o afasta do popular romance histórico de cariz romântica, comum do século XIX. Os momentos pontuais não servem, na narrativa saramaguiana, enquanto fundo de desenvolvimento da ficção, antes reorganizam a História, desvelando ser a factualidade uma grande ilusão, um construto passível de ser desfeito já que ficcionista e historiador possuem semelhanças na liberdade subjetiva de recortar e recriar acontecimentos. Portanto, o escritor trabalha a contrapelo, em um processo de reescrita no qual importa menos a verdade e muito mais seu *modus faciendi*, de maneira a conduzir o leitor a uma apropriação de um

passado necessário de ser completado e interpretado. Um leitor capaz de implantar, na leitura, significado aos fatos narrados. Uma escrita na qual o conteúdo não é pronto, mas algo a ser lançado como semente, um produto de cultivo, resguardo e reflexão.

Quando o crítico de Saramago deixa-se levar pela corrente das opiniões vigentes e, sem notar a expressão estilística do escritor, julgam-no preferivelmente como escritor de romances de pendor histórico, cuja necessidade maior é a de preencher lacunas, falhas e silêncios em busca de exprimir/traduzir os (des-)passos da sociedade portuguesa, eles esquecem-se do estilo. Tal tipo de análise não observa que a ficção promove a criação de textos com um fundo histórico e geram, *a priori*, narrativas de base realista, nas quais a linguagem se ancora em uma factualidade extratextual. Contudo, essa premissa não se aplica aos romances de Saramago. Seus leitores sabem que esses apresentam fortes laivos insólitos, grande vocação auto reflexiva e um processo de escrita que expõe a si enquanto construção. Seu ritmo, expressão e conteúdo subversivo se chocam com o esquema clássico, entrando em atrito no seio textual, malogrando o impulso positivista. Com efeito, as narrativas saramaguiana deveriam tornar-se históricas, mas acabam por constituir “fábulas inesperadas que entrosam a História com o presente e com o futuro, sem a ambição de procurar qualquer ensinamento directo” (BAPTISTA-BASTOS, 1996, p. 73).

Essas “fábulas” assinóticas, libertas das barreiras do tradicional, transformam-se em textos autoficcionais: se constroem pela História e se desconstroem pelo discurso. Ostentam suas formas de produção enunciativa – marca que incita o alocutário por meio de provocações, questionamentos e perquirições realizadas através de uma escrita engajada, opinativa e, muitas vezes, cheia de pausas na fábula para o autor implícito se manifestar. Livros como *Levantado do chão*, *Memorial do convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis* ou *História do cerco de Lisboa* promovem, através da ficção, uma reorganização do elemento *factual* sob perspectiva desmistificadora; ou, como assevera Reis, os romances de Saramago “tem feito da História motivo de reflexão e tema de reescrita” (REIS, 1994, p. 171). Por conseguinte, não seria inviável aproximar os textos do escritor português do conceito de metaficção historiográfica proposto por Linda Hutcheon.

Para a crítica canadense, as metaficções compreendem uma nova maneira de se fazer literatura, na qual o processo de ficcionalização da História exige a cumplicidade do leitor, subverte as formas e valores tradicionais e instaura a possibilidade como processo de construção da *verdade* histórica. Segundo a pesquisadora, as metaficções são consistem “numa forma de romance que enquanto gênero se destaca pela sua intensa reflexividade e mesmo assim, se apropria de acontecimentos e personagens históricos” nas quais “a autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas passa a ser base para seu repensar

e sua reelaboração das formas do passado” (HUTCHEON, 1991, p. 21). Partindo dessas considerações, podemos ler a presença da História nas primeiras ficções saramaguianas como algo concebido enquanto um arcabouço de fatos moventes. Em outras palavras, frente à versão tradicional – o fato e seu discurso – o acontecimento histórico passa a ser uma possibilidade que “pode” ter acontecido, um portentoso talvez. Assim, o discurso factual faz-se, então, enquanto grande dúvida, tendo em sua afirmação marcas de incerteza.

Surgido logo após a Revolução de 1974, o romance de Saramago muitas vezes foi lido como uma reação à visão ainda arraigada no social que fora imposta pelo regime salazarista. Contudo, lido em profundidade, o texto do escritor ultrapassa o mero empenhamento e, em sua resposta ficcional, revisa a condição pátria, foca o marginalizado e registra a História menor e popular.

O passado, em Saramago, deixa de funcionar como uma força, se desmitologiza (tal qual pretendia Barthes) e reinsere a mimese como condição da realidade contada, pois “a rememoração do passado não implica simplesmente a restauração do passado, mas também uma transformação do presente tal que, se o passado perdido aí for reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado” (GAGNEBIN, 1994, p. 19). Destarte, essa (re)escrita da História implica uma prática de leitura avessa à sacralização de fatos e/ou figuras do passado; o presente é concebido como “ponto de possibilidade” para apropriação de um acontecido que, ao mesmo tempo, preserva e inova o pretérito. Esse projeto adota o factual enquanto matéria constitutiva, mas sua transfiguração opera um processo no qual há uma plausibilidade na correspondência entre *fictum* e *factum* – elementos bem delineados e faceiramente emaranhados pela voz narrativa. O leitor é guiado por esse narrador oralizado, implantador de um projeto escritural de forma coesa e sutil no labirinto textual que produz.

Destarte, é inegável que seja o narrador dos romances de Saramago quem faz dos acontecimentos plausibilidades, pois, como já indiciara Hutcheon, “embora os acontecimentos tenham mesmo acontecido num passado empírico, nós denominamos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo” (1991, p. 131). A partir de então, os anais da historiografia oficial não são mais verdades, mas traduções de uma perspectiva. O registro romanesco saramaguiano, por sua vez, procura expressar suas ideias em favor de uma polifonia das massas, pois os excluídos passam a ter voz e a narrar suas dificuldades e problemáticas sob o ponto de vista de quem sofreu e não de quem ouviu ou analisou o fato¹. O autor reescreve os fatos para diluir um saber-poder instaurado, questioná-lo e deslocar suas perspectivas em favor de novas posturas histórico-culturais – muito mais próximas dos sujeitos plurais e anônimos que trabalham na construção identitária da sociedade. Em outros termos:

Estudemos e reescrevamos a história do que fomos. Desenterremos e analisemos as pedras velhas, as instituições caducas, os usos, as linguagens. Façamos arqueologia. Reconheçamos as culturas para que possamos encontrar-nos na cultura e dela partir para novo e sucessivo reconhecimento. Assim, viremos a desenhar o rosto português no esboço do nosso próprio rosto individual, e teremos um novo bilhete de identidade, não falsificado, com a vera impressão digital, a marca do nosso polegar na história sóbria, e por isso exemplar, dos povos (SARAMAGO, 1999, p. 95).

Tais qualidades e especificidades acabaram por levar o próprio autor a afirmar que certa fase de sua escrita (mais especificamente aquela que vai de *Levantado do chão* até *O evangelho segundo Jesus Cristo*) poderia ser denotadamente lida por sua regência quanto à metaficção historiográfica. Assim, a presença do passado e a evocação da História são marcas prementes desse período de escrita que Saramago denomina de *fase da estátua* – etapa na qual a identidade nacional portuguesa é concebida como uma variável.

Antes de prosseguirmos, poderíamos tirar uma primeira conclusão do porquê deste resgate histórico feito por Saramago. Se, como o escritor deixa claro, a História é, também, literatura e, ao negarmos a essa narrativa o ponto de vista do subalterno, do fraco, do descontente e do excluído, estamos construindo uma visão unilateral da realidade. Por outro lado, ao aceitarmos a perspectiva do narrador saramaguiano, conluímos com a instituição, por meio da ficção, de uma narrativa alternativa. Não há mais, como no Romance Histórico tradicional, uma história dentro da História, todavia, possibilidades ficcionais que destronam a factualidade oficial. Em suma, os textos do escritor investem em uma historiografia que não se assenta sobre o terreno da veracidade comprovada cientificamente, mas sobre um *discurso do possível*, gerado fora das forças sociais que imperam, passível de discussão e reversão. Apesar de suas marcas, tanto o discurso histórico quanto o ficcional possuem limites, não se fetichizam, mas, ao contrário, contribuem para o avanço da narrativa e sua proposição enquanto possibilidade de descrição da verdade.

Com o lançamento de *Ensaio sobre a cegueira* a escrita de Saramago adota nova postura; o cotidiano de opressão se mistura ao da fantasia em um tempo indeterminado, muito próximo ao da contemporaneidade, sem grandes marcas históricas especificadoras de um evento particular. Se antes a representação literária sobre a História portuguesa indiciava uma responsabilidade ética atribuída ao presente em “redimir” as lacunas das gerações passadas, da mesma forma o processo (para fugir ao sibilino vocábulo destino) de escrita dos romances que se

seguem a *Ensaio sobre a cegueira* inscrevem-se como atos de leitura, mas agora do presente – com suas agruras e problemáticas. Anteriormente o escritor rememorava os fatos e se expressava eticamente por meio de um texto explícito em solidariedade para com os que sofreram no passado e nos legaram o presente; agora, parece menos preocupado com a questão historiográfica e mais empenhado em desvelar problemáticas de fundo ontológico. Há, na construção desses romances, pensamentos mais abstratos, temas de cunho filosófico e reflexões mais latas. Temos a fabricação de um espaço literário, qual o judiciário ou político, onde o sujeito se depara com um conformismo niilista que tem a necessidade de combatê-lo para (sobre)viver.

A essa segunda faceta paradigmática de sua escrita o próprio escritor denomina como sendo *fase da pedra*. Assim, se em um primeiro momento – a *fase da estátua* – há um enquadramento da visita histórica, com ênfase na trajetória portuguesa, nesse segundo, o autor redireciona seu discurso narrativo à inserção no momento contemporâneo da cultura ocidental; penetra as questões mais caras à humanidade em um adensamento reflexivo de alto valor existencial. Para o escritor, essa guinada deu-se da seguinte maneira:

Quando terminei *O Evangelho* ainda não sabia que até então tinha andado a descrever estátuas. Tive de entender o novo mundo que se me apresentava ao abandonar a superfície da pedra e passar para o seu interior, e isso aconteceu com *Ensaio sobre a cegueira*. Percebi, então, que alguma coisa tinha terminado na minha vida de escritor e que algo diferente estava a começar (SARAMAGO, 2013, p. 42).

O trecho evidencia um caráter interessante da poética saramaguiana: ela se faz reflexiva quanto ao tempo em que está inserida. Como elucida Pareyson, essa ação de ler a realidade em acontecimento “se adere à espiritualidade do artista e traduz seu gosto em termos normativos e operativos” (1997, p. 18). Essa aderência conlui coetaneidade e poeticidade para gerar romances, em seu labor fictício, capazes de apontar falhas, dificuldades, enigmas interiores, direções problemáticas e conflitos internos dos sujeitos atuais em diversas e (im)prováveis situações; um filtro a olhar para o hoje de forma crítica, embasada e participativa. Contudo, nem Saramago e nem nossa reflexão pretende afirmar que essa trajetória de escrita abandone uma temática para inserir-se em outra. Ao contrário, o escritor, na verdade, trilha um percurso que vai do histórico para um fundo cultural extremamente rico e extenso, no qual o produto humano não é revisitado, mas inaugurado.

Em nossas leituras da obra saramaguiana, acreditamos que, frente a essa nova “forma” apresentada pela fase da pedra, ainda exista um fundo historiográfico

em discussão que timidamente entra em êxtase nos subterfúgios do tom ontológico. Quase sub-repticiamente, a literatura do escritor afirma sua potência própria por meio do abandono às normas e as hierarquias até então vigentes, porém, mantendo com elas certa proximidade em sua profundidade. Destarte, a representação marcada pelo poder da factualidade é abandonada em favor de uma natureza interna de forte pendor alegórico. Essa marca instaura, na fase pétrea, um regime de significação cuja maior qualidade é dizer de forma menos direta. Em outros termos, a História não é abandonada, mas representada em processos diferentes àqueles da fase estatutária; o histórico passa de *tema* a *motivo* de sua obra. O pulo que distancia o tema do motivo apresenta uma “mudança” que, entretanto, não baliza um novo princípio diretivo, antes uma intenção geral disseminada diversamente por meio de processos e produtos singulares. Ao nos debruçarmos sobre *O homem duplicado*, publicado em 2002, podemos constatar ser esse um exemplo prenhe dessa qualidade estilística apontada. Ao abandonar a natureza fundacional da questão historiográfica, o texto apresenta uma estrutura de desconstrução do paradigma da afirmação do conceito; toma o histórico não mais como tema, mas motivo de escrita. Ao inscrever-se como romance, coaduna-se com uma linhagem que rompe com o modelo e promove uma interferência na causalidade, remarcando todo seu regime de significação.

A narrativa alcança sua originalidade por apresentar, em uma primeira camada, um argumento simples, de sequência linear e fácil compreensão: uma personagem vive às voltas com uma disfunção psicológica comum ao sujeito contemporâneo. O professor de História Tertuliano Máximo Afonso “anda muito necessitado de estímulos que o distraiam, vive só e aborrece-se, ou, para falar com a exactidão clínica que a actualidade requer, rendeu-se à temporal fraqueza de ânimo ordinariamente conhecida por depressão” (SARAMAGO, p. 9). Sem muito a fazer, a personagem acata a sugestão de seu amigo – o professor de Matemática – de assistir a um filme banal chamado *Quem porfia mata caça* como modo de enfrentar seus problemas depressivos. Durante o filme, o protagonista nota a presença de um ator que possui sua exata aparência, sendo a única diferença entre ambos o bigode usado pela personagem cinematográfica. A partir desse momento, Tertuliano Máximo Afonso inicia uma busca incessante para saber quem é aquele homem de igual semelhança à sua. A compulsão por conhecer seu duplo termina quando, depois de assistir a dezenas de títulos, a personagem descobre, afinal, que o nome do ator procurado é Daniel Santa-Clara, pseudônimo de António Claro. A partir de então, o protagonista decide ir atrás de seu igual. Os dois se aproximam e acabam por trocar de lugar e identidade. Por conta da troca, António Claro/Daniel Santa-Clara morre tragicamente e o professor assume definitivamente o lugar e a vida do ator. Com efeito, essa pequena súmula já nos permite constatar que a existência de registro do ser Tertuliano Máximo Afonso morre, mas sua essência, seu Eu permanece. Não a toa o narrador de *O Homem Duplicado* coloca um historiador –

representante do *Real*, do concreto – em uma busca obsessiva pelo ator, seu duplo – representante da *Ficção*. O contato entre as duas personagens incita uma reorganização, alegórica, das bases interpretativas comuns para instaurar uma questão intrínseca, motivo do romance: o embate História/Ficção.

A narrativa apresenta, sem necessidade de maiores descrições, um conflito ontológico. Contudo, as mínimas ocorrências da História e sua relação com o ficcional vão se delineando de forma a apresentar uma reflexão alegórica da questão. A epígrafe que inaugura o texto explicita: “o caos é uma ordem por decifrar”. A afirmação apenas indicia a necessidade de organizar o caótico para uma possível leitura das proposições romanescas. Em outros termos, ela sumariza o procedimento; informações caóticas apresentadas a esmo, mas quando observadas de perto, concatenadas em um caminho que facilita as diversas possibilidades interpretativas. Ou seja, é inegável que possamos realizar uma análise de *O homem duplicado* sem nos valermos de *operadores textuais* para a proposição alegórica, entretanto, essa proposição amplia o campo de leitura e extrai uma significação consistente do romance.

Essa qualidade em prescindir do conhecimento ou mesmo do exame detalhado dos seus elementos narrativos mais explícitos demanda o romance como uma espécie de corpo de diversas peles, cada uma mais profunda que a outra e, conforme as descobrimos, novos horizontes interpretativos são revelados. Assim, o tema se apresenta enquanto reflexão sobre a identidade, mas o motivo, camada mais profunda da textualidade de *O homem duplicado*, insere novas nuances e probabilidades de significativas.

A atmosfera implícita resultante da forte carga simbólica e sugestiva é bastante acentuada em *O homem duplicado*, além da marca narrativa que é indicativo inconfundível próprio escritor português. Partimos então de alguns conceitos indiciados pelo próprio romance para adentrarmos seus fios alegóricos. Valer-nos-emos desses conceitos já que, como elucida-nos Deleuze, eles “têm vários aspectos possíveis. Por muito tempo eles foram usados para determinar o que uma coisa é (essência)” (1992, p. 37). Conquanto não ansiemos chegar à essência do romance, os conceitos subtraídos desse são de grande serventia para compreendermos um de seus matizes. Nossa predileção, neste momento, por um discurso crítico embasado por questões intertextuais e textualistas se dá porque esse tipo de metadiscurso aparenta-se capaz de reconhecer o sociológico, mas também o ético e o sócio histórico que demandam à literatura uma função cognitiva específica. Ao nos valermos do *corpus* literário intrínseco e, a partir daí, de suas reverberações queremos devolver à ficção sua possibilidade ontogenética.

Com tais fatos, não queremos chegar a alguma essência do romance – pois compreender não é chegar a coincidir com o centro –, mas elucidar a possível abrangência da alegoria motivadora da trama de *O homem duplicado*. Esse conjunto de fios cruzados na urdidura textual em forma transversal revelam marcas da

História – não mais como foco, mas agora uma abstração transformada em personagem – em deflagração. A primeira delas, como já apontamos, está em Tertuliano Máximo Afonso ser professor da disciplina.

Por seu turno, António Claro/Daniel Santa-Clara é ator, mestre do mascaramento, da invenção, da atuação e prefigura a representação do Ficcional. Apesar de chamar-se António Claro, sua identidade é dada, a primeiro momento, como Daniel Santa-Clara. Essa ambiguidade de nomes – uma duplicidade, máscara social – expressa o atributo plural da personagem. Essa multiplicidade, de forma análoga, representa figurativamente a ficção e suas diversas possibilidades de travestimento – quando não sua força em representar a diversidade do Uno. A atitude ágil, despretensiosa e surpreendente do antagonista assume os predicados do ficcional: fora do poder, longe da previsibilidade panfletária, subversivo, desviante, muitas vezes trapaceiro².

A escolha, nada aleatória, de um docente e um ator indicia a retomada do mote Ficção/História já presente em um primeiro momento, mas, desta feita, por meio de um jogo metalinguístico, no qual o autor usará as duas principais personagens dúplices como personificações em ação para perceber, em novos vieses, as ações tanto da *História* quanto da *Ficção*. Ao adentrar o mundo de *O homem duplicado*, encontramos diretamente envolvidos pelos problemas das personagens. O narrador, onisciente, não se volta para uma personagem, mas fá-las tornarem-se questão. Visto por essa faceta, o livro todo é uma discussão metalinguística a respeito da precedência dos dois universos de conhecimento.

Temos, no nível textual, uma narrativa contada de forma direta e linear e, no nível interdiscursivo, a discussão sobre o “conflito” História/Ficção. Tal qual nos romances anteriores, não há em *O homem duplicado* uma sobreposição de conhecimentos. A História não é vista como majoritária e nem a Ficção como algo superior ao historiográfico. Há, de forma declarada, o questionamento da veracidade historiográfica e, mais que isso, a proposição de uma junção de saberes para a composição do *fato*. Não é outra coisa que elucida o autor ao afirmar:

dos historiadores só se espera que façam história, e eles, de uma maneira ou outra, sem surpresa, sempre a fazem, ao passo que o romancista, de quem se conta que não faça mais que a sua ficçãozinha de cada dia, acaba por surpreender, e pelos vistos muitos, se guiou essa ficção pelos caminhos da história como se leva uma pequena lanterna de Mão que vai iluminando os cantos e os recantos do tempo com simpatia indulgente e irónica compaixão (SARAMAGO, 1997, p. 113).

A imprecisão dos limites entre as duas formas de conhecimento permite que Saramago construa um romance no qual as fronteiras se interpenetrem. Afirma

Teresa Cristina: “se a História tende para o literário, não é menos evidente que a ficção, de modo geral, sonhe penetrar nos domínios seguros da verdade histórica”. Assim, o autor português nos apresenta, novamente, uma narrativa em que a “História se quer ficção, e não apenas (sic) uma ficção que se compactua com a História” (CERDEIRA 1989, p. 26).

O romance apresenta a ideia de traçar leituras possíveis do mundo. Apresentando discursos provenientes de diferentes esferas, Saramago constrói uma comunicação que aprimora a consciência do leitor em sua relação com o mundo. Ora, a literatura é uma forma de driblar o poder. Esse dribble, enquanto estratégia contra-ideológica, se manifesta em *O homem duplicado* por meio do oxímoro: na existência humana entre História (os fatos históricos lentos e monótonos) e a ficção (as narrativas rápidas e superficiais do cinema de baixa qualidade, a mentira que se fantasia de veracidade), a aliança de valores opostos gera antes um terreno de ambiguidades que uma explanação teórica, desliza os sentidos.

Partindo dessa suposição, podemos analisar cada uma das duas personagens por esse pressuposto. António Claro/Daniel Santa-Clara possui um papel secundário no cinema, mas vem ganhando espaço, assim como a Ficção tem seu espaço como área de possibilidade de conhecimento. Ele vive da arte de representar ou, na celebre afirmação de Aristóteles, sobrevive “daquilo que poderia ter acontecido”.

O conflito da narrativa tem início quando as personagens se conhecem. Eles marcam um encontro em uma casa de campo e têm a necessidade de saber quem nasceu primeiro e, portanto, qual tem a primogenitura e a primazia sobre o outro. O desenvolvimento narrativo de *O homem duplicado* aponta para um processo filosófico muito mais complexo, revelado nas entrelinhas do discurso: quem, afinal, é mais importante, a História ou a Ficção? Há “uma espécie de consciência de primogenitura que neste momento se está rebelando contra a ameaça, como se um ambicioso irmão bastardo aí viesse para apear o trono” (SARAMAGO, 2002, p. 175). A importância desse dado é tão grande que, já no primeiro encontro, os sócios manifestam o desejo de verem os documentos um do outro para saber quem é mais velho. Descobrem terem nascido no mesmo ano, mês e dia, restando saber a hora. Tertuliano Máximo Afonso diz seu horário de nascimento e, quando António Claro afirma que nasceu as treze e vinte e nove – trinta e um minutos antes de seu duplicado – a narrativa causa um conflito, pois não sabemos se António Claro/Daniel Santa-Clara inventou ou não sua data de nascença, tendo em vista que este personagem mascara fatos e verdades.

Teoricamente, parece-nos que António Claro/Daniel Santa-Clara tenha sido o segundo a nascer, pois como Marx observou, “todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem, por assim dizer, duas vezes. E esqueceu-se de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa” (MARX, 2011, p. 25). Ora, se Marx está certo, analogicamente o primeiro dos duplicados deveria ser um homem trágico, enquanto o segundo seria um farsante. A

vida apática e abúlica de Tertuliano Máximo Afonso marca-o como sujeito trágico. Já António Claro/Daniel Santa-Clara é o “farsante”, ficcional por natureza³. Vivendo de altos e baixos, de mudanças bruscas e de posturas antagônicas, António Claro/Daniel Santa-Clara difere, em ações e atitudes, de seu duplo Tertuliano Máximo Afonso: ele gosta de encenar. A marca da encenação (assinalada principalmente pela representação da identidade do outro e pelo adultério) transformam-no no sujeito que tenta assumir, enquanto ficção, a realidade histórica.

A partir de tal situação constitutiva – e tomando-a como um *operador textual* – é possível inferir que o Ficcional se passa por Factual, Histórico, assume seu lugar. Às vezes apenas para falseá-la, mas também para revelar outras facetas da veracidade, como ciência de construção desse todo que é a realidade. Assim erige a Ficção um lugar seu, que lhe cabe por direito; António se faz Tertuliano.

Na sequência narrativa, Tertuliano Máximo Afonso troca de lugar com seu duplo e passa um fim de semana com Helena, a mulher deste, enquanto António Claro/Daniel Santa-Clara vai a uma casa de campo com a namorada de seu Sósia, Maria da Paz. Esse momento em que os duplicados trocam de posição empreende uma série de possibilidades significativas. *O homem duplicado* arrasta, como afirmou Deleuze, “a língua para fora de seus sulcos costumeiros” para “levá-la a delirar” (1997, p. 9). Esse delírio textual encobre uma posição já desvelada por Saramago de forma estatutária, mas agora vivida em estado pétreo: para diferenciar Ficção de História sobram apenas pequenas minudências estruturais. Uma delas é a marca da aliança no dedo de António Claro/Daniel Santa-Clara, que faz Maria da Paz descobrir o engodo. Essa marca encobre, alegoricamente, não existir diferença entre os ramos histórico e ficcional; eles possuem um caráter indiscernível. A História se revela enquanto construção artística, encenação e não expoente único da verdade. Já a Ficção se faz enquanto processo imaginário cuja marca é transpor a falta de factualidade por meio de possíveis simbólicos. Já não há distinção: Tertuliano se faz António, que se fez (é) Daniel.

O uso de um nome artístico é outro indício da dissimulação por parte do ficcional em António Claro/Daniel Santa-Clara. Quase tudo no ator é ficção, até seu nome é inventado. No entanto tem personalidade própria e prefere que seu nome artístico seja considerado um heterônimo, ao invés de pseudônimo (SARAMAGO, 2002, p. 155). Isso, como já nos ensinou a lição literária de Fernando Pessoa, implica conceitualmente a invenção de outro ser com características próprias, o que permite à ficção e à realidade caminharem lado a lado. Ou seja, com cautela a criação artística se traveste para fecundar a realidade.

Ao tomar para si o conceito de Fernando Pessoa, a personagem saramaguiana (re)inventa, cria conceitos para se explicar, se desvelar. Assim, implicitamente o romance denota serem *fictum* e *factum* heterônimos de uma *verdade* maior, impossível de se alcançar. A lógica da ficção *ou* realidade é suplantada pela multiplicidade do *e*. Há a implantação de uma “gagueira criadora”, um “uso

estrangeiro da língua (...) em oposição a seu uso conforme e dominante fundado sobre o verbo ser” e que implanta no tecido textual “a diversidade, a multiplicidade, a destruição das identidades” (DELEUZE, 1992, p. 62). Dessa forma, a duplicidade que emana dessa narrativa ultrapassa a mera discussão sobre características capazes de distinguir pessoas e alcança a questão identitária do universo científico. A sonhada individualização dos ramos do conhecimento em seus compartimentos é minada por um processo que impede o uno, o identificável, de existir. A estabilidade é quebrada por um processo de denegação do uno frente a esse imbricamento heteronômico, pois “a multiplicidade está precisamente no *E*, que não tem a mesma natureza dos elementos nem dos conjuntos” (DELEUZE, 1992, p. 62). O contínuo *E* substitui o *OU* no uso *estrangeiro*⁴ e rebate a dominância da identidade.

Por seu turno, Tertuliano Máximo Afonso é um sujeito que se crê monolítico, fechado, completo; afirma ter um emprego fixo e uma profissão honrada, que crê ser mais nobre, mas menos prestigiada, que a de António Claro/Daniel Santa-Clara:

Eu, ao menos sou professor de história, murmurou. Uma declaração assim, que acintosamente tinha pretendido determinar e enfatizar a sua superioridade, não apenas profissional, mas também moral e social, em relação à insignificância do papel da personagem. (SARAMAGO, 2002, p.89).

Essa clandestina e simplória afirmação, quase sub-repticiamente aparecida, poderia nos levar a pensar que, se Saramago elege como protagonista de sua trama uma personagem estabelecida por um viés factual e, mais que isso, sobrevive no final frente a seu duplo – representante do labor imaginativo –, há uma demonstração, por escrito, de que a História é superior à Ficção? A resposta seria mais conveniente de encontrar nas diversas sendas entreabertas pelo pensamento do escritor. Em uma entrevista a Francisco José Viegas, o escritor declara:

A história é como a verdade. Quando pensamos nessa expressão tão usada – verdade histórica – é que nos apercebemos melhor de que se a verdade, como tal, não existe, então também não pode haver uma verdade histórica. Sabendo nós também, por outro lado, que a história é a leitura de um determinado momento de uma certa gravidade, de uma determinada situação social, económica, política, de tudo aquilo que se entenda aí, então não há "história" mas sim "histórias", do mesmo modo que não há verdade mas há verdades, e a história depende de quem a olhe. Depende de quem a escreve (1998, p. 34).

O escritor explicita, de forma contundente, que para ele a História não apresenta uma Verdade, mas *verdades* expressas segundo os desígnios de seus produtores. Não queremos ser demasiado biográficos, mas se tomarmos a fala de Saramago como mote de seu processo criador, chegamos à conclusão de que, para a interioridade ficcional de seu texto, escrever é ler interpretativamente certa situação. Se dois sujeitos, munidos de seus instrumentais, podem ler de forma diversa uma mesma situação, a veridicidade artística em momento algum é maior, melhor ou mais apropriada que a veridicidade historiográfica. Ficção e História são modos, instrumentais, ferramentas de leitura da realidade. São processos imbricados, complementares, coadjuvantes na formação da realidade. Ou seja, Saramago desconstrói a noção de superioridade entre essas duas formas de conhecimento.

A mesma resposta está dada ficcionalmente. Quando pensamos em originalidade e cópia – preocupação latente das duas personagens principais –, devemos notar serem termos relativos ao universo da Arte. Ao transportá-los para o domínio biológico, o escritor repatria a humanidade a um cânone estético. Ou seja, somos todos seres ficcionais porque possuímos, também, uma identidade estética. Há, em correspondência a essa leitura do humano no romance, a tese defendida por Tertuliano Máximo Afonso de que a História para ser ensinada de melhor modo, deveria partir do presente para o passado e não do passado para o presente. Essa inversão aparentemente simplória encerra a proposta revolucionária saramaguiana, o presente, enquanto construção – também estética – a ler o passado enquanto arcabouço para o futuro. É da perspectiva presente, que encerra uma leitura pessoal e particular da vida, que a narrativa propõe ser ponto de interpretação: entender a História como feita por seres comuns, no qual seu paralelismo com a Ficção se converte em similaridade.

Voltando ao romance e seus níveis, após Maria da Paz descobrir a farsa ocorrida com a troca dos dois duplicados e morrer, juntamente com António Claro/Daniel Santa-Clara, o direcionamento narrativo muda. Saramago aparenta não mostrar mais a igualdade entre Ficção e História, mas imbrica-as – tal qual em suas narrativas da fase estatutária – por meio de um distanciamento narrativo, até alcançar de seus leitores uma visão diferenciada dessa relação. Esse entrecruzamento se inicia antes mesmo da troca final, quando Tertuliano Máximo Afonso se tra(ns)veste de personagem artística:

o pior defeito deste homem, pelo menos desde que o conhecemos, tem sido o excesso de imaginação, na verdade ninguém diria que se trata de um professor de História a quem só os factos deveriam interessar, só por ter visto pelas costas a mulher que acaba de passar já o temos aqui a falsear

identidades, ainda por cima de uma pessoa a quem não conhece, (...) Justiça deve ser feito no entanto a Tertuliano Máximo Afonso porque apesar de sua tendência para o desvairo imaginativo, ainda consegue, em momentos decisivos, sobrepor-lhe uma frieza de cálculo que faria empalidecer de ciúme profissional o mais encalecido dos especuladores da bolsa (SARAMAGO, 2002, p. 173).

Ao tomar o lugar do outro, a personagem fica mais excitada, mais contente com sua nova posição; o mesmo ocorre com o ator. Por isso o tratamento dispensado pelos duplos à mulher do outro é tão diferente daquela dispensada à sua própria. Tertuliano Máximo Afonso aprecia mais a esposa de António Claro/Daniel Santa-Clara, enquanto este gosta mais da namorada do professor de História. Em um contexto no qual as Grandes Utopias – razão, sujeito, sentido, verdade, totalidade – entram em decadência, não há mais futuro, lugar de realização de desejos ou quaisquer esperanças. Desiludida com os problemas que demandaram da evolução, a sociedade (e as personagens que a representam no romance) mobiliza-se frente à única possibilidade restante, a conservação. Essa ação simboliza o momento contemporâneo, em que temos uma aliança entre ficção e apropriação dos acontecimentos e personagens históricas. Ou, segundo a concepção e Hutcheon (1991), temos a História apresentada dentro da ficção, uma tomada ficcional do espaço dito factual. Assim, a ela sobrevive disfarçada em seu contraponto. O escrever sobre a História se faz sob o escrever da história. Como expressa o próprio narrador:

A diferença não é grande, A nossa colega de Literatura diria que é, pelo contrário, enorme, e ela entende dessas coisas, creio que subtilezas e matizes a literatura é quase como a matemática, Já eu, pobre de mim, pertenço à área da História, onde os matizes e as subtilezas não existem, Existiriam se a História pudesse ser, digamos assim, o retrato da vida, Estou a estranhá-lo, não é próprio de si ser tão convencionalmente retórico, Tem toda a razão, em tal caso a História não seria a vida, apenas um dos retratos possíveis dela, parecidos, sim, mas nunca iguais (SARAMAGO, 2002, p. 145-146).

O discurso do romance parece ceder à antiga problemática que a Poética de Saramago já perquiriu e volta-se, novamente, às questões historiográficas qual em *O ano da morte de Ricardo Reis* ou *Memorial do convento*. Ora, é justamente aqui o ponto no qual a reflexão de *O homem duplicado* alcança a assertiva de Raimundo Silva comentado logo no início destas reflexões. A literatura, para o narrador, permanece sendo o contrário da vida, sua figuração, imagem que a reflete/refrata

por meio de processos ordinários e extraordinários. Seu bojo, por qualidades e possibilidades, carrega fatos sociológicos, históricos, antropológicos, incomuns, mágicos e sobrenaturais. O romance comprova que *tudo quanto não for vida, é literatura*, pois ela já *existia antes de ter nascido*. Novamente o escritor deixa entrever *Literatura* como é um termo genérico, abrangente das artes gerais produzidas pela humanidade: pintura, música, História.

Não há mais pares, dúplices, mas heteronímias, faces de uma mesma coisa/realidade. Artefato múltiplo. Logo, Tertuliano Máximo Afonso e António Claro/Daniel Santa-Clara apresentam um oximoro, História e Arte são ficções construídas, faces de uma mesma *Pessoa*. Distâncias que se completam. Realidades díspares indiscerníveis. História como reverso da Arte e vice-versa. Por isso que Tertuliano Máximo Afonso (personagem histórica) assume a vida de António Claro/Daniel Santa-Clara (personagem artística) quando esta morre. A História toma o processo ficcional para si e incorpora-o para se erigir.

Saramago já havia afirmado alhures que se “a verdade existisse, teria de existir desde sempre”. Ora, essa falta de veridicidade, de factualidade plena da História com H maiúsculo comprova que são “muitas verdades (...), são muitas e têm que lutar umas contra as outras” (VIEGAS, 1998, p. 39). Assim, a proposição geral e dicionarizada de que o conceito *História* é um conjunto de conhecimentos relativos ao passado da humanidade e sua evolução passa, nas mãos do escritor, a ser insinuado, também, como um provedor de fatos, a certo ponto, repleto de surpresas ficcionadas. A factualidade torna a ter a ficcionalidade como horizonte, pois a absolutização da verdade – mesmo quando devidamente instrumentalizada pelo apoio em documentos da tradição – passa a ser uma falácia.

Contudo, apesar de parecer caótica, a constatação de que a Verdade Absoluta é inatingível, a perda das certezas promove um novo modo de saber, desconfiado do poder e suas formas de monumentalizar-se. Há, em imediato, a implantação, no seio dessa verdade, um combate em favor da pluralidade. Assim, a vida é inventada e pode, finalmente, expressar sua riqueza e vitalidade. Como bem expõe Stiegler, “essa vontade de crer *como ficção*, e a *fatura* dessa ficção, dado que ela é sempre, de alguma forma, uma *manufatura*, é também a questão de um *poder* crer, de um *poder* ficcionar, de um *poder* da ficção, de uma *potência* que *condiciona uma vontade*” (2005, p. 319). Em outros termos, a vida precisa da ficção em seu horizonte para seu acontecer. Essa serve, então, para situarmos as ideias e, de mansinho, chegarmos a uma possibilidade dialógica do coletivo.

Ao assumir a vida do outro, Tertuliano Máximo Afonso acresce a sua personalidade uma nova perspectiva, tal qual a História, ao crescer a si a Literatura, excita o passado para reavê-lo. A ficção da matéria factual produz os possíveis dentro do limite do mundo empírico, acata o socialmente construído, projeta nele plausibilidades e historiciza a multiplicidade da vida.

Caracterizado por buscar de probabilidades romanescas para ler o fazer histórico como invenção e criação, *O homem duplicado* forja uma “visão” diferenciada, à margem da oficial. Essa “outra” visão leva o leitor a questionar as supostas verdades veiculadas pela ideologia dominante e põe em dúvida o mundo em que vivemos, combatendo a imposição de ideias absolutas. Aqui poderíamos encontrar uma justificativa do porquê da persistência do tema já há muito discutido pelo escritor: combater o monologismo da História; encontrar outra forma, menos científica e mais ficcional, de ver o ser humano e suas labirínticas vidas.

Contudo, o romance apresenta uma novidade frente a todos os outros, um novo dado. Porque o duplo é metonímia do outro, a História é contiguidade da Literatura, aquela continua a ação desta ou, como bem expressa Seixo, “uma toada litaníaca, ligada à seriação e não à hierarquização (a uma valorização da parataxe sobre a hipotaxe, da igualdade sobre o desnivelamento)” (1999, p. 70). O romance decreta estarmos longe de uma postura de estrita consonância ou de identidade entre discurso ficcional e acontecimento histórico. Um, enquanto dúplice do outro, batalha por suas frentes e construções em favor de uma não univocidade, mas da pluralidade possível do Uno. Essa marca é, ainda, mostrada de uma forma um tanto quanto específica. Enquanto trabalha, Tertuliano Máximo Afonso é convidado pelo diretor a de uma reunião na qual seria analisada uma proposta de atualização pedagógica provinda do Ministério de Educação. Na reunião há a proposta de uma mudança drástica no ensino da disciplina:

Em minha opinião, disse ele, a única opção importante, a única decisão séria que será necessário tomar no que respeita ao conhecimento da História, é se deveremos ensiná-la de trás para diante ou, segundo a minha opinião, de diante para trás, todo o mais, não sendo despiciendo, está condicionado pela escolha que se fizer, toda a gente sabe que assim é, mas continua a fazer-se de conta que não. Os efeitos da perorata foram os de sempre, suspiro de mal resignada paciência do director, trocas de olhares e murmúrios entre os professores. O de Matemática também sorriu, mas o seu sorriso foi de amistosa cumplicidade, como se dissesse, Você tem razão, nada disto é para levar a sério (SARAMAGO, 2002, p. 46).

A visão defendida pela personagem em modificar drasticamente o ensino de História, apesar de chocante conquista a aceitação do Diretor. Na sequência, o narrador informa:

Pessoalmente sempre achei interessante a sua ideia, Obrigado, senhor director, mas não mo diga a mim, diga-o aos meus colegas, diga-o sobretudo ao ministério, aliás, a ideia

nem sequer me pertence, não inventei nada, gente mais competente do que eu a propôs e a tem defendido, Sem resultados que se notem, Compreende-se, senhor director, falar do passado é o mais fácil que há, está tudo escrito, é só repetir, papaguear, conferir pelos livros o que os alunos escrevam nos exercícios ou digam nas chamadas orais, ao passo que falar de um presente que a cada minuto nos rebenta na cara, falar dele todos os dias do ano ao mesmo tempo que se vai navegando pelo rio da História acima até às origens, ou lá perto, esforçar-nos por entender cada vez melhor a cadeia de acontecimentos que nos trouxe aonde estamos agora, isso é outro cantar, dá muito trabalho, exige constância na aplicação, há que manter sempre a corda tensa, sem quebra, Acho admirável o que acaba de dizer, creio que até o ministro se deixaria convencer pela sua eloquência, Duvido, senhor director, os ministros são lá postos para nos convencerem a nós, Retiro o que lhe tinha dito antes, a partir de hoje apoiá-lo-ei sem reservas (SARAMAGO, 2002, p. 80).

Os trechos descartam a excessiva carga de informações que geralmente o narrador saramaguiano imprime à escrita, mas deixa passar, de forma quase imperceptível, que a reviravolta em ensinar o conteúdo histórico de seu final para o início não se dá pela questão do ponto de princípio, mas de seu ponto final, conquanto contar o que se passou é apenas “repetir, papaguear, conferir pelos livros”; a ideia de revolução por meio do histórico se instaura na possibilidade de se refletir sobre o presente e seus acontecimentos e, através dele, partir a um passado por ser desvendado.

Quando Saramago traz o presente para dentro da reflexão histórica está ampliando, por meio de sua chave de leitura, a ideia de História. Ao aceitar o momento presente como histórico o romance promove uma “dobra” (*plis*), uma curva sobre si que rompe elipticamente com a linearidade. Essa dobra produz imagens que apontam outras imagens, um *mise en abyme* brutal; qual um relógio, esse processo marca repetidamente a hora, mas em sua circularidade traz sempre momentos novos, maneiras diferentes de narrar conceitos modificadores dos sentidos de Ficção e/ou História. Diante do que propõe Saramago, há, na alegoria em questão, não a inserção de episódios ficcionais mas, na verdade, a transformação do universo referencial em uma criação poética por meio da ficção. Assim, sua nova ação é consistir “em fazer ver como é invisível a invisibilidade do visível” (FOUCAULT, 2002, p. 21).

Há, ainda, uma última marca alegórica que o texto (re)apresenta. O sujeito atormentado do século XXI é um ser fragmentado, aberto, sempre posto em xeque,

caótico por natureza. Este homem do limiar transita constantemente entre um lugar e outro, não é mais isto ou aquilo, ele é isto e aquilo ao mesmo tempo. Tal desenvolvimento é coetâneo à Ficção e à História: os dois conceitos, antes coesos, delimitados, bem espacializados são modificados, o questionamento de seus valores de intenção e de convenção são testados em seus limites, colocados em um espaço de limiar. Existe explícito na ideia dessa limiaridade um jogo que negocia a suspensão da ingenuidade, da referencialidade *tética* em favor do singular. Se não há essência conceitual – e, por isso, precisamos sempre criar conceitos –, não há identidade, nem a coisa em si. O enunciado, seja histórico ou ficcional, nunca se apresenta enquanto tal. Quer dizer, se a literatura fosse apenas literatura – ou a História apenas História, a Matemática apenas Matemática (obra puramente auto referencial) –, ela se anularia de imediato. Com efeito, as odificações convencionais, intencionais, múltiplas e sutis são a base que as formas discursivas possuem para deixarem de ser monolíticas.

Por fim, mesmo que fosse monolítica, não há como existir uma natureza ou função da Literatura em si, justamente porque esta não tem nenhuma essência e nenhum sentido estabelecidos. A relação heteronímica estabelecida com a História quebra convenções, deriva intenções e estabelece a legitimação das duas instituições. Saramago coloca os tradicionais modos de narrar, contar, veridificar e de ler em questão. Uma representação totalizante não pode mais ser considerada. Não há mais uma segurança objetiva, apenas imprecisão de contornos, reprodução do vagueamento, rarefação da certeza e inconstância de fatores.

A certeza da enorme lacuna entre fato e discurso sobre o fato promove a falência da Verdade Absoluta, plena, científica e final intentada pelo positivismo. Enquanto possibilidade, a Literatura, legitima e seduz os leitores para que as afirmações construídas pelo historiográfico não caiam em seus próprios vazios, no descrédito de suas incompletudes, na inverossimilhança de seus caminhos. O lucro dessa construção imprescindível nutre uma inquietação interna em transformadora do sistema da língua, ultrapassando suas convenções e os limites para implantar realidades mais recíprocas ao tempo atual. A linguagem, como superior veículo de comunicação e grande embusteira, procura transformar-se em Realidade; desde há muito existe o esforço por apagar-se essa elisão por meio de uma lógica racional que aposta imperar sobre cada sujeito e fazê-lo esse processo de apagamento. Assim, romances como o de Saramago substituem esse processo de falseamento implantado pela aparência pelo transparecer das fraquezas do discurso e de sua linguagem, levando os leitores a um investimento contra o caráter abstrato do discurso instituído, bem como frente às narrativas de legitimação de qualquer sistema estabelecido (por isso impositivo e dominante) de ideias. Entrementes,

é preciso fazer de tudo para se apropriar de um passado que sabemos no fundo permanecer improvável, quer se trate aliás

de memória filosófica, da precedência de uma língua, de uma cultura ou da filiação em geral. (...) Não apenas aceitar essa herança, mas relançá-la de outra maneira e mantê-la viva (DERRIDA, ROUDINESCO, 2004, p. 12).

A leitura é antes de tudo um *ato* que implica *efeitos* discursivos sem condições de mensuração, mas possíveis de interpretação dentro de contexto específico. O texto, desde sua etimologia, é um *tecido*, uma composição heterogênea feita de muitos fios, os quais uma vez entrelaçados implicam múltiplas camadas de significação. Ao se apropriar dessa liberdade de notação do passado, via escrita, e re(i/e)nscrevê-lo em um espaço livre, assinóptico de imposições e dominações conclusivas – como bem propõem Derrida e Roudinesco –, Saramago não cria romances de tese presos à confirmação de uma ideia conclusiva, encarceradas a um sistema filosófico. Ao contrário, *O homem duplicado* – assim como a maioria de seus textos – são reflexões, encenações de perguntas incômodas cuja resposta não se formula em poucos caracteres, na pressa de um mundo interligado, conectado, mas pouco afeito ao diálogo; exige a retomada de experiências concretas. Apesar de uma mascaração marxista, os romances muitas vezes se desdobram, reinserem perspectivas outras e quebram com o padrão do esperado; o marxista se desnuda e a pluralidade da escritura salta à vista. Há, em outros termos, uma desterritorialização etológica que procura nuances e caminhos menos tortuosos à humanidade. O lucro dessas possibilidades se dá em um devir no qual a língua perde sua forma para “desfazer esse mundo da figuração ou da *doxa*, de despovoar esse mundo, de apagar o que está previamente sobre qualquer tela, de fender a cabeça dessas imagens para aí colocar um Saara” (RANCIÈRE, 2000, p. 510).

Notas

¹ Importa-nos esclarecer que, com essa afirmação, não estamos em momento algum categorizando o romance saramaguiano como polifônico aos moldes da perspectiva bakhtiniana.

² Em consonância com o romance, usaremos durante todo trabalho o nome completo Tertuliano Máximo Afonso, pois objetivamos manter seu uso hiperbólico instado propositadamente no texto. O mesmo acontece com a nomeação de António Claro/Daniel Santa-Clara, o antagonista. Seus dois nomes, existentes por a personagem possuir um registro de nascimento e uma onomástica ficcional para o trabalho, reflete a condição de dúplice que lhe caracteriza.

³ Apesar de ser outro o contexto do significado em Marx, buscamos entender aqui farsa não como mentira ou algo negativo, mas, em um plano ético, como uma das características do processo mimético. Ou seja, apresentar algo criado como natural (ou verdadeiro) por meio de ações e técnicas exemplares.

⁴ Termo usado segundo a perspectiva deleuziana.

Referências

- BAPTISTA-BASTOS, Armando. *José Saramago, aproximação a um retrato*. Lisboa: Dom Quixote, 1996.
- BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago: o romance*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 33 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. *José Saramago: entre a história e a ficção, uma saga de portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.
- CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997.
- DELEUZE, Gilles. Entrevista sobre Mil Platôs (com Felix Guattari). In: DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: editora 34, 1992, p. 37-49.
- DELEUZE, Gilles. Três questões sobre o *Seis vezes dois* (Godard). In: DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: editora 34, 1992, p. 53-63.
- DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã...* Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- FOUCAULT, Michel. Reflexão, ficção. In: FOUCAULT, Michel. *O pensamento do exterior*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de século, 2002, p. 19-23.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo/Campinas: Perspectiva/FAPESP/Editoria da UNICAMP, 1994.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria e Ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. Trad. Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.
- PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- RANCIÈRE, Jacques. Existe uma estética deleuzeana? In: ALLIEZ, Éric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Coord. Trad. Ana Lúcia Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 505-516.
- REIS, Carlos. Romance e história depois da revolução – José Saramago e a ficção portuguesa contemporânea. In: *Atas do XVI Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994, p. 171.
- SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote*. Vol. I (Diários I, II e III). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SARAMAGO, José. Discurso de doutoramento. In: SARAMAGO, José. *Doutoramento "Honoris Causa" de José Saramago*. Évora: Universidade de Évora, 1999.
- SARAMAGO, José. *O Homem Duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SARAMAGO, José. *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*. Belém/Lisboa: EdUFPA/Fundação José Saramago, 2013.
- SEIXO, Maria Alzira. *Lugares de Ficção e José Saramago – o essencial e outros ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.
- STIEGLER, Bernard. Querer acreditar. Nas mãos do intelecto. Trad. Nícia Adan Bonatti. In: NASCIMENTO, Evando (org.). *Pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005, p. 313-343.
- VIEGAS, Francisco José. Alguns dos nomes de José Saramago. In: VIEGAS, Francisco José (coord.). *José Saramago, uma voz contra o silêncio*. Lisboa: Caminho/ICEP/IPLB, 1998, p. 30-39.

O SILÊNCIO CÚMPLICE E ADVERSÁRIO DE GENEVIÈVE LEIBRICH, TRADUTORA FRANCESCA DE JOSÉ SARAMAGO

CÉLIA CARAVELA

“Silêncio” não será, sem dúvida, a primeira palavra que nos ocorre quando se evoca a tradução, processo que visa, antes de mais, a estabelecer zonas de diálogo entre as diferentes culturas que sem a sua intervenção estariam mais isoladas. No sentido lato, tradução e silêncio são conceitos que não apresentam qualquer ponto de interferência, porém, um olhar mais atento permite descobrir que o silêncio é inerente a qualquer tradução.

Para corroborar tal afirmação, é pertinente observar a maneira como um tradutor específico integra ou quebra silêncios aquando da transposição de um texto na sua língua de trabalho. Recorrendo à metodologia desenvolvida no âmbito dos Descriptive Translation Studies (DTS), procurarei, através de uma análise comparativa das microestruturas, destacar opções de tradução cuja frequência faculta um conhecimento mais rigoroso do trabalho do tradutor e das normas que o regem. Tal percurso tem como objetivo final uma caracterização detalhada do sistema literário de partida, mas, sobretudo, do sistema literário de chegada. Que a finalidade da obra traduzida seja renovar ou reforçar o sistema literário alvo, as estratégias adotadas pelo tradutor nunca são inofensivas nem insignificantes e divulgam subtilmente a função que o texto traduzido assume no sistema que integra. Para além do mais, um estudo comparativo demorado suscita conclusões relevantes para a definição dos sistemas literários envolvidos quanto à estabilidade ou

volubilidade das suas características, quanto ao prestígio de que beneficiam a nível internacional.

Os contornos deste artigo não me autorizam a explorar de maneira sistemática todos os patamares propostos pelo modelo de análise de José Lambert e Hendrik van Gorp, mas através de uma sucinta análise comparativa da microestrutura de três romances de José Saramago (*Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes* e *A caverna*) e das respetivas traduções elaboradas por Geneviève Leibrich, identificarei em que circunstâncias a tradutora rejeita ou utiliza o silêncio, tal como as repercussões que tais escolhas têm nos diversos níveis do texto.

O silêncio como cúmplice

Diversos são os momentos em que a tradutora recorre ao silêncio para transpor para a sua língua de trabalho as mensagens contidas no original. João Barrento, na sua obra *O Poço de Babel*, fala-nos do silêncio como algo inerente e necessário ao trabalho do tradutor. Não vendo o silêncio como causador de qualquer perda, João Barrento prefere assimilá-lo à criatividade, considerá-lo como uma fonte de rejuvenescência que modifica a língua alvo tornando-a mais “criativa e original” (p.81). Concordo com João Barrento, todavia, através de uma análise microtextual do corpus constituído, constatei que o silêncio é, frequentemente, utilizado não para renovar a língua de chegada, mas para reforçar as normas que a regem.

Como vários especialistas em Estudos de Tradução já o mencionaram, é comum que o tradutor rejeite qualquer redundância detetada no texto original. De facto, este procura, com frequência, transmitir uma mensagem límpida evitando expressões ou termos que se revelem repetitivos, demonstrando, assim, uma especial preocupação quanto à receção do texto que traduz.

O trabalho de Geneviève Leibrich inscreve-se nesta tendência geral. Para ilustrar tal afirmação, começaria por evocar casos em que a tradutora opta por eliminar advérbios cuja dimensão discreta não impede que o silêncio que lhes é imposto tenha repercussões perceptíveis.

(...) há quem sustente que esta demora, aparentemente tão insignificante, (...).	(...) d'aucuns affirment que ce retard, en apparence insignifiant,(...).
---	--

Ensaio sobre a cegueira, p.11

L'aveuglement, p.11

Eu bem sei que é uma desgraça, **sim**, uma desgraça, (...).

C'est un malheur, je le sais, un malheur,(...).

Ensaio sobre a cegueira, p.13

L'aveuglement, p.13

Os advérbios realçam uma parte da mensagem a nível formal e semântico; a sua eliminação engendra uma mensagem visivelmente mais homogénea e silenciosa. Algo semelhante se produz com a supressão dos pronomes tónicos.

(...), mas nenhuma delas teve a ideia de perguntar, (...).	(...) mais aucune n'eut l'idée de demander,(...).
---	---

Ensaio sobre a cegueira, p.14

L'aveuglement, p.14

Atrás dela , igualmente centrada em relação ao eixo mediano (...).	Derrière, également bien centrée par rapport à l'axe médian (...).
---	--

Todos os nomes, p.12

Tous les noms, p.12

A omissão de advérbios de tempo presentes no romance original, priva o texto traduzido de subtis indicadores temporais.

O semáforo já tinha mudado de cor, (...).	Le feu avait changé de couleur, (...).
--	--

Ensaio sobre a cegueira, p.12

L'aveuglement, p.12

Já dentro do prédio, o cego disse, (...).	Dans l'immeuble, l'aveugle dit, (...).
--	--

Ensaio sobre a cegueira, p.14

L'aveuglement, p.14

Muitas vezes, a tradutora opta por ignorar sequências mais alargadas que dotam a frase de um ritmo marcado ao mesmo tempo que destacam um fragmento do tecido narrativo. A sua anulação condensa o discurso e submete-o às normas do código escrito da língua francesa.

Ou seja por causa da excitação da recente batalha, **ainda que tão** desastrosamente perdida, (...).

A cause de l'excitation de la bataille récente, désastreusement perdue,(...).

Ensaio sobre a cegueira, p.205

L'aveuglement, p.198

A disposição **dos lugares** na sala (...).

L'aménagement de la salle (...).

Todos os nomes, p.12

Tous les noms, p.12

Uma certa aversão por expressões próprias do código oral confirma-se quando a locução verbal “estar a” seguida de um infinitivo é reduzida, em português,

a um único verbo, apesar de existir em francês uma locução de sentido idêntico (“être en train de”).

(...) é a algazarra dos malvados da última camarata, **estão a festejar** o vencimento da batalha (...).

Ensaio sobre a cegueira, p.206

(...), a última camada de pintura castanha **está a descascar-se**,(...).

Todos os nomes, p.11

(...) c’est le vacarme des scélérats du dernier dortoir qui fêtent leur victoire militaire (...).

L’aveuglement, p.199

(...)la dernière couche de peinture pèle,(...).

Tous les noms, p.11

Num dos exemplos selecionados, a tradutora opta por substituir a referida locução por uma subordinada relativa, apesar de serem frequentes os passos em que decide eliminá-la. Laurence Malingret salienta na sua tese de doutoramento que os tradutores franceses evitam traduzir as proposições relativas porque estas “alourdissent souvent le style” (p.161). A análise efetuada permite-me subscrever tais observações. De facto, Geneviève Leibrich recorre, com frequência, a adjetivos, a complementos do nome ou, simplesmente, a um absoluto silêncio, para eliminar a subordinada relativa. O sentido mantém-se, mas a estrutura é nitidamente alterada.

(...), apesar da altura **a que estava** o andar, (...).

Ensaio sobre a cegueira, p.309

(...), da aba móvel **que permite** a passagem para o interior.

Todos os nomes, p.12

(...) um corredor irregular, mais estreito **em cada dia que passa**, (...).

Todos os nomes, p.171

Cipriano Algor precipitou-se, agarrou o auscultador com uma mão **que tremia** (...).

A caverna p.129

(...), malgré la hauteur de l’étage, (...).

L’aveuglement, p.302

(...) où un abattant **permet** d’entrer.

Tous les noms, p.12

(...) le corridor irrégulier, **chaque jour** plus étroit, (...).

Tous les noms, p.166

Cipriano Algor se précipite, saisit le combiné d’une main **tremblante** (...).

La caverne, p.128

Quando Geneviève Leibrich impõe um silêncio repleto de sentido a repetições saramaguianas, confirma-se claramente a sua tendência a evitar redundâncias formais e semânticas.

(...), e repetiu enquanto ia fechando a porta lentamente, **Não é preciso, não é preciso.**

Ensaio sobre a cegueira, p.15

(...), et il répéta en refermant lentement la porte, **Ce n'est pas nécessaire.**

L'aveuglement, p.15

(...), e que resposta seria ela, **se** positiva, **se** negativa, **se** reticente, **se** dilatária, (...).

A caverna, p.124

(...), et quelle serait cette réponse, positive, négative, réticente, dilatoire (...).

La caverne, p.123

(...), dos indivíduos **de sexo masculino e de sexo feminino** que lá fora vão nascendo, (...).

Todos os nomes, p.11

(...), concernant les individus **de sexe masculin et féminin** qui naissent au-dehors, (...).

Tous les noms, p.11

Por vezes, a tradutora recorre a um pronome para evitar repetições indesejáveis.

(...), uma marca em diagonal que vai **da base do polegar à base do dedo mínimo.**

A caverna, p.11

(...), une trace en diagonale qui va **de la base du pouce à celle du petit doigt,**

La caverne, p.11

As repetições de José Saramago não são insignificantes já que aproximam o texto do código oral, conferem à mensagem transmitida uma especial relevância e originam um ritmo particular. Quando as exclui, Geneviève Leibrich homogeneiza o texto tornando-o mais discreto e silencioso.

Há momentos em que o silêncio parece ser o último recurso do tradutor. Não é possível, nos limites deste artigo, analisar todas as ocorrências em que a língua portuguesa apresenta dificuldades de transposição em língua francesa, mas não poderia deixar de referir dois casos em que Geneviève Leibrich opta pelo silêncio, mais ou menos parcial consoante as situações, para resolver problemas evidentes de tradução: a transposição em francês dos superlativos absolutos sintéticos e dos diminutivos.

(...), à vista parecia **pouquíssimo** trabalho para tão grandes ansiedades, (...).

A caverna, p.114

(...), cela semblait à première vue **très peu** de travail pour de si grandes angoisses, (...).

La caverne, p.114

(...), capazes de oferecer temperaturas **altíssimas**, (...).

A caverna, p.185

(...), capable d'atteindre des températures **très hautes**, (...).

La caverne, p.183

O superlativo absoluto analítico, apesar de não introduzir no tecido narrativo a sonoridade característica do superlativo absoluto sintético, permite a Geneviève Leibrich salvaguardar a maior parte dos traços semânticos do adjetivo escolhido por José Saramago. Nos passos que se seguem, observa-se que as opções de tradução silenciam de maneira mais perceptível as componentes semânticas e rítmicas dos superlativos sintéticos e dos diminutivos.

(...), durante um **arrastadíssimo** minuto Pendant une **interminable** minute (...).

A caverna, p.128

La caverne, p.129

(...), transportar o **pobrezinho** ao hospital, (...).

Ensaio sobre a cegueira, p.12

(...), transporter **le malheureux** à l'hôpital, (...).

L'aveuglement, p.12

Se calhar a **mulherzinha** tinha razão, (...).

Ensaio sobre a cegueira, p.13

Si ça se trouve **la femme** avait raison, (...).

L'aveuglement, p.13

Quando se evocam os silêncios da tradutora de José Saramago, não pode ser omitido um dos mais clamorosos: a tradução de *Ensaio sobre a cegueira* por *L'aveuglement* cujo objetivo parece ser escolher um título que não suscite questões, que não dê lugar a qualquer dúvida quanto ao género da obra, em suma, que facilite a entrada no romance do leitor francês.

O silêncio como adversário

Se há momentos em que o silêncio é um fiel aliado do tradutor, outros há em que é assimilado a um vazio que o processo de tradução tenderá a preencher.

Um dos objetivos deste processo parece ser a eliminação de qualquer ambiguidade que crie dificuldades de receção no sistema literário alvo. Nos

romances estudados, o distanciamento da imprecisão concretiza-se, muitas vezes, na substituição de pronomes por substantivos, na introdução de substantivos ou de grupos nominais. Surgindo privado de qualquer silêncio perturbador, o texto perde a sua capacidade de sugestão e apresenta certezas.

Nem já iria a tempo de pedi-lo.

Ensaio sobre a cegueira, p.206

Estas pertencem aos oficiais.

Todos os nomes, p.12

Eles é que deveriam estar aqui agora, (...).

Todos os nomes, p.172

D'ailleurs il n'aura pas le temps de lui demander **du feu**.

L'aveuglement, p.198

Celles-ci appartiennent aux officiers **d'administration**.

Tous les noms, p.12

Ce sont **les architectes** qui devraient être ici maintenant, (...).

Tous les noms, p.167

Advérbios, determinantes e artigos também merecem atenção quando se trata de analisar as estratégias de tradução em questão.

No que diz respeito aos advérbios, deduz-se, dos exemplos que se seguem, que a sua introdução aproxima o texto, semântica e formalmente, do sistema linguístico francês.

(...), ou uma avaria do sistema hidráulico, (...).

Ensaio sobre a cegueira, p.11

(...), o que serve para provar que (...).

Todos os nomes, p.12

(...), ao meio da manhã, (...).

A caverna, p.11

(...), ou **bien** une défaillance du système hydraulique, (...).

L'aveuglement, p.11

(...), ce qui prouve **bien** que (...).

Tous les noms, p.12

(...), **vers** le milieu de la matinée, (...).

La caverne, p.11

Verifica-se uma situação semelhante no que diz respeito ao acrescento de determinantes e artigos cuja ausência implicaria uma frase formalmente menos cuidada, semanticamente menos precisa. De notar a frequente introdução do determinante possessivo da terceira pessoa do singular necessário em francês para evitar qualquer ambiguidade.

Prometeu a si mesma que falaria (...) ao marido (...).	Elle se promet de parler (...) à son mari (...).
--	---

Ensaio sobre a cegueira, p.93

L'aveuglement, p.90

(...), percebeu que a ideia, afinal, não valia nada, (...).

(...), il se rend compte que finalement **son** idée ne valait rien, (...).

A caverna, p.124

La caverne, p.123

(...), ou uma avaria do sistema hidráulico, bloqueio dos travões, falha do circuito eléctrico, (...).

(...), ou bien une défaillance du système hydraulique, **un** blocage des freins, **une** interruption du circuit électrique, (...).

Ensaio sobre a cegueira, p.11

L'aveuglement, p.11

(...), do outro lado alguém, secretária ou telefonista, perguntou, (...).

(...), à l'autre bout du fil quelqu'un, **la** secrétaire ou **la** téléphoniste, demanda (...).

A caverna, p.129

La caverne, p.128

Geneviève Leibrich demonstra preocupar-se com a organização lógica dos elementos na frase quando acrescenta conjunções de coordenação (nomeadamente a conjunção “et”) ou preposições. Os excertos que se seguem confirmam o seu cuidado em elaborar frases cuja estrutura seja clara e evite leituras aproximativas.

(...), pode ser que o escritor já veja, que esteja a pensar em voltar para a casa dele, (...).

(...), il se peut que l'écrivain voie **et** qu'il envisage de retourner chez lui, (...).

Ensaio sobre a cegueira, p.309

L'aveuglement, p.302

O mais velho traja um casaco civil e umas calças mais ou menos a condizer, leva a camisa sobriamente fechada no colarinho, sem gravata.

Le plus âgé est en civil, veste et pantalon plus ou moins assortis, **avec** une chemise au col sobriement fermé, **mais** sans cravate.

A caverna, p.11

La caverne, p.11

O silêncio rejeitado e procurado (quase) simultaneamente

O silêncio como aliado e o silêncio como adversário encontram, por vezes, abrigo numa mesma frase, revelando assim o empenho da tradutora em não

modificar demasiado o ritmo saramaguiano quando altera aspetos semânticos da sequência que traduz.

(...), como se fosse condição da sua própria sobrevivência, (...).	(...), comme s'il était la condition même de sa survie, (...).
---	---

Ensaio sobre a cegueira, p.309

L'aveuglement, p.302

Levaria muito tempo **a dizer**, Em poucas palavras, (...).

Cela prendrait beaucoup de temps, **Racontez** en quelques mots, (...).

Todos os nomes, p.277

Tous les noms, p.270

O breve estudo efetuado permitiu-nos observar a relação que a tradutora Geneviève Leibrich mantém com os microsilêncios de José Saramago, tal como a utilização que esta faz do silêncio para transpor microestruturas do português para o francês. De notar que este revelou uma maior diversidade de casos em que a tradutora se alia ao silêncio do que o contrário; o que não significa que a tradutora suprime mais elementos do que acrescenta, mas que os silêncios atingem um leque mais variado de fragmentos textuais. Só uma análise mais demorada permitiria confirmar tal hipótese e, consequentemente, afirmar que a relação que Geneviève Leibrich mantém com o silêncio tem mais contornos de cumplicidade do que de adversidade.

Os limites deste estudo não permitem desenvolver tais considerações, porém, pode-se desde já, concluir que o(s) silêncio(s) faz(em) parte integrante do trabalho da tradutora de José Saramago e que uma das suas funções principais aparenta ser facilitar a receção do texto traduzido no sistema literário francês. Evitar ou escolher o silêncio consiste, amiúde, em criar um discurso que respeite as normas do sistema linguístico alvo para que a receção do texto resulte num diálogo fluido sem pausas inoportunas nem “ruídos desnecessários”.

Referências

- LAMBERT, José; van GORP, Hendrik, “On Describing Translations”. In: HERMANS, Theo (ed.). *The manipulation of Literature*. London & Sidney, Croom Helm, 1985, p. 42-53.
- BARRETO, João. *O Poço de Babel*: para uma poética da tradução literária. Lisboa: Relógio de Água, 2002.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. Lisboa: Caminho, 1995.
- SARAMAGO, José. *L'aveuglement*. Trad. par Geneviève Leibrich. Paris: Seuil, coll. Cadre Vert, 1997.
- SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. Lisboa: Caminho, 1997.
- SARAMAGO, José. *Tous les noms*. Trad. Geneviève Leibrich. Paris: Seuil, coll. Cadre Vert, 1999.
- MALINGRET, Laurence. *Stratégies de la traduction dans les échanges littéraires contemporains: les lettres hispaniques sur le marché francophone*. (Tese de Doutoramento: texto policopiado). Santiago de Compostela, 1999.

SARAMAGO, José. *A caverna*. Lisboa: Caminho, 2002.

SARAMAGO, José. *La caverne*. Trad. par Geneviève Leibrich. Paris: Seuil, coll. Cadre Vert, 2002.

FORMAS DE DESSUBJETIVAÇÃO NOS ROMANCES DE JOSÉ SARAMAGO E TEOLINDA GERSÃO

MIGUEL ALBERTO KOLEFF

[...] muita coisa mudou no país que outrora foi comarca e que hoje é pátria de homens felizmente. Mas há desmemória e mentira a larvar por entre nós e forças interessadas em desdizer a terrível experiência do passado, transformando-a numa calúnia ou em algo já obscuro e improvável.

José Cardoso Pires

I

Apesar de a produção romanesca de José Saramago iniciar-se em 1947 com a publicação do livro *Terra do pecado*, em nosso grupo costumamos fixar como marco de fundação desta profusa produção narrativa o ano de 1977 que coincide com a publicação de *Manual de pintura e caligrafia*. Sendo assim, poderíamos afirmar que José Saramago inicia sua obra ficcional depois da revolução de 25 de abril de 1974, motivo pelo qual a periodização literária o classifica como escritor pertencente à *Geração dos Cravos*¹.

O certo é que por esta posterioridade cronológica e por sua notória evolução, sua obra não se restringe à tematização da ditadura portuguesa conforme o modelo neorrealista vigente no momento. É claro que suas duas primeiras incursões, o já citado *Manual de pintura e caligrafia* e *Levantado do chão*, de 1980, particularmente

este, estão marcados por esta linha de representação. Mas, os trabalhos posteriores se abrem a novas incursões, algumas muito variadas.

A pergunta que me faço neste texto é se nesta continuidade Saramago modificou o ponto de vista inicial de seus textos, isso porque talvez sua tarefa não fosse se situar num período pontual para denunciar seus abusos e sim mostrar a forma como o poder se perpetuou (e continua se perpetuando) através da história. Penso em seus romances de corte histórico como *O ano da morte de Ricardo Reis*, *História do cerco de Lisboa* ou *A jangada de pedra* onde é evidente a radicalidade com que critica o poder desde a fundação da nação, mas penso também noutros romances como *O evangelho segundo Jesus Cristo*, *Ensaio sobre a cegueira* ou *A caverna*, em que a denúncia político-social do poder e suas transformações ultrapassam um cenário particular concreto e se estendem à ordem mundial.

O que coloca em evidência neste arco tensionado entre 1977 e a contemporaneidade é que a *ditadura* que serviu como *leitmotiv* de suas primeiras produções hoje persiste através de novas formas de *totalitarismo* que exigem representação e combate.

A esta altura e considerando este pensamento seria um erro continuar circunscrevendo o texto de *Manual de pintura de caligrafia* à tematização do salazarismo e ignorando, na vigência das democracias continentais, os interstícios do poder e suas hábeis capilaridades passam por mutações tais como os vírus na era da pós-modernidade. Não obstante, é impossível deixar de pensar em Oliveira Salazar quando alguém se atém a estes textos tão próximos à revolução dos cravos, quando parecia que a esperança nacional (entendida, todavia, como singular) podia revisitar a história e transformá-la radicalmente.

Para poder ler este romance – cuja semelhança com Teolinda Gersão me interessa destacar – decido então não utilizar o conceito de *ditadura* e sim incluí-lo numa expressão de maior sentido como a de *estado de exceção* que o filósofo italiano Giorgio Agamben conceitua a partir dos indícios propostos por Walter Benjamin em sua oitava tese de filosofia da história².

Prefiro empregar este termo porque, como o próprio autor sublinha, compreende o conceito de *ditadura*³ mas não se identifica com ele, além de servir como modelo heurístico para entender o regime de despotismo que atravessam as atuais democracias pós-históricas. O *estado de exceção* alude a esse momento de direito em que este [o estado] é suspenso precisamente para garantir sua continuidade e inclusive sua existência. Ou, como explica o mesmo autor, “la forma legal de aquello que no puede tener forma legal” (2007b, p.24), porque é incluído na legalidade através de sua exclusão. A tese de Giorgio Agamben é que o *estado de exceção*, essa medida “provisoria y excepcional” (p.25) pela qual se suspende a ordem jurídica, se converteu ao longo do século XX em forma permanente e paradigmática de governo e isto pode ver-se tanto no Estado nazista como

a partir del military order emanado por el presidente de los Estados Unidos el 13 de noviembre de 2001, que autoriza la “indefinity detention” y el proceso por parte de “military commissions” que no hay que confundir con los tribunales militares previstos por el derecho de guerra de los no-ciudadanos sopechados de estar implicados en actividades terroristas. (p.27)

Ainda que Giorgio Agamben não exemplifique sua tese com Portugal, o faz com o regime franquista na Espanha e logo juntam-se as semelhanças⁴. O plano de fundo do salazarismo permite refletir sobre a situação de Lisboa durante a ditadura em *Manual de pintura e caligrafia*⁵, como faz também no romance *Paisagem com mulher ao fundo* Teolinda Gersão; ambos os textos tematizam as experiências anteriores à revolução dos cravos que o destinam – ambos – o último capítulo. Acredito que seria um erro circunscrever o termo recuperado por Agamben e não o aplicar a outras situações com as da construção de Portugal em *História do cerco de Lisboa* onde se disputa o poder através das armas e da ambição desmesurada ou em situações como as representadas em *A caverna*, em que um poder absoluto derivado de um Centro Comercial decide o destino de seus cidadãos consumidores. Temos uma mesma força despótica que se traveste de acordo com as circunstâncias e os interesses.

II

De todos os modos, a noção agambiana de *estado de exceção* seria insuficiente se nos detivermos em sua descrição e não avançarmos conceitualmente em sua implicância decisiva que é a articulação com a noção foucaultiana de biopolítica.

Tal como lo ha señalado en *Homo sacer I*, la excepción es en realidad la estructura originaria que funda la biopolítica moderna: esto es, a la política que incluye a la vida natural dentro de los cálculos del poder estatal. Al incluir al viviente, en tanto vida desnuda, dentro del derecho mediante su exclusión, la política asume este carácter. Y el estado de excepción, en tanto crea las condiciones jurídicas para que el poder disponga de los ciudadanos en tanto vidas desnudas, es un dispositivo biopolítico de primer orden (COSTA, 2007, p.7).

Interesso me deter por alguns momentos nesta ideia que me parece chave em Agamben. O filósofo italiano recupera duas noções de Michel Foucault e as utiliza na elaboração de seu pensamento. Através do processo político e mediante a incorporação da cultura, o ser humano conseguia no passado se constituir como cidadão e fazer-se portador dos direitos e obrigações que esta condição lhe impunha. O homem se distinguia cada vez mais do animal de cuja forma participava inicialmente. Ao se separar da *pura vida* (zoe) instalava um processo de *bios* que lhe permitia emergir da mera biologia à condição de ser humano e sujeito⁶. Esta espécie de “maquinaria antropológica”⁷ que permitia esta progressão estava instalada no seio da própria civilização, esta resguardada pela instituição. Na atualidade, sustém Agamben, a maquinaria funciona em sentido contrário e um mecanismo desagregador parece estar nela embutido, mediante o qual o poder pretende “desarmar” o sujeito como cidadão e mesmo reduzi-lo à pura biologia, não há uma “bios” progressista mas uma “zoe” condenatória. Agamben reflete assim: “en la medida en que alguien es ciudadano, ya no es más mero viviente; pero al mismo tiempo, para ser ciudadano pone su vida natural, su nuda vida⁸, a disposición del poder político” (COSTA, 2007, p.7).

Agamben elabora então o conceito de “vida nula”, uma categoria política produto de sua invenção importante para entender o que acontecia nos campos de concentração nazistas quando esse produto fabricado chamado “judeu”⁹ era incapaz de resistir ao poder excessivo que se exercia sobre ele. Vemos isso em Primo Levi e Imre Kertész, na figura do “mulçumano” que podia estar vivo ou morto, mas que era preferível dar-lhe por morto para evitar o contágio de doenças já que seu funcionamento como engrenagem de produção havia se deteriorado.

Precisamente, o exemplo do “mulçumano” dos campos de concentração é cotejado por Agamben para fazê-lo dialogar com um tipo de versão *atualizada* que encontra seu símile no prisioneiro de Guantánamo, situações que não surpreendem o leitor saramaguiano depois do périplo pela miséria e sua ambição carnívora em *Ensaio sobre a cegueira*.

A categoria *vida nula* é muito importante para entender os processos políticos de hoje e sempre, como o caso paradigmático da “tortura de Antonio” no *Manual de pintura e caligrafia*. Ainda que Saramago não tivesse animado o *Ensaio* por um atroz realismo, apenas sua explicitação através de termos altamente significativos como os de clandestinidade, tortura e desaparecimento o colocam [o conceito de *vida nula*] em evidência.

O “torturado”, dos governos fascistas e das ditaduras latino-americanas de igual calibre durante o século XX, encontra nesta figura uma representação macabra do poder biopolítico do estado. Quando, anos depois, a epidemia de cegueira assola essa mesma população e o estado toma em suas mãos a resposta definitiva, a maquinaria antropológica de Agamben disposta a “desnudar” rostos e corpos se fará ainda mais potente e persuasiva.

A mesma categoria de *vida nula* permite entender também outro fenômeno presente durante a ditadura de Portugal e que está prolixamente representado no romance *Paisagem com mulher e mar ao fundo* de Teolinda Gersão. Trata-se da aniquilação do indivíduo através de seu desamparo social e institucional. Noutra análise deste romance me detive^{NT} na personagem protagonista da narrativa, Hortense, e dei conta de sua composição enquanto testemunho e herdeira do horror do salazarismo. Alguns fragmentos lidos naquela ocasião¹⁰ colocam em evidência o clima de insegurança e medo que embargou a cidadania durante os mais de quarenta anos que o fascismo dominou o país.

Neste texto pretendo recuperar uma relação de imagens que mostram o que estamos refletindo: o que dava qualidade humana e moral a Hortense era sua família; apoiada nela podia-se enfrentar a adversidade que lhe sobrevinha todos os dias. Pois bem, é sobre esta imagem de família onde o poder exacerbado focaliza sua atenção derrotando-a. O marido Horacio morre de um infarto depois que é despedido por razões políticas da Universidade onde trabalhava como professor. E Pedro, o único filho, morre durante a guerra colonial em África onde é enviado pelo governo para representação de seu poder. Estas duas mortes são sintomáticas e explicam o começo do romance, onde vemos Hortense relutando entre consumir ou não uma dose de cianureto para colocar fim à própria vida.

Na personagem de Hortense se constata com clareza a dimensão teórica da *vida nula* porque – através de uma cuidadosa violência explícita do poder – a mulher que luta é reduzida a mera biologia ao ver sugadas todas as forças da cultura e da instituição que deveria sustentá-la. Perdidas as razões que a dignificavam como sujeito humano, fica apenas uma “mera vida” (*zoe*) a que não é necessário golpear porque se levanta apenas sobre sua fragilidade cadavérica.

O texto de Teolinda Gersão – sem dúvida – não finda aí, e por este motivo sua riqueza ultrapassa esta breve análise. O último capítulo, reservado à Revolução dos Cravos, coincide também com o nascimento do neto cuja vida estava ameaçada por um aborto provocado. A figura do bebê recém-nascido evoca outra vez a distinção foucaultiana entre *zoe* e *bios*, mas neste caso particular identificando-se com a *bios* da possibilidade histórica de um renascer como nação e instituição. Embora a história tenha conseguido negar esta profecia, o texto literário de Teolinda Gersão situado em 1982 como acontecimento de linguagem, anuncia por sua própria força instrumental a decisão de uma utopia transformadora.

III

Entrando agora nas reflexões finais deste texto gostaria de reunir algumas das inferências até aqui colocadas para justificar o título atribuído ao trabalho, apoiando-me uma vez mais na obra de Giorgio Agamben: a convicção de um poder totalitário que rege cada vez mais em forma de um “estado de exceção” que se

articula bio-politicamente implica a suspeita sobre a noção de *sujeito* que se coloca em questão durante a pós-história. Neste sentido, afirma Agamben:

Foucault ha mostrado que cada subjetivación implica la inserción en una red de relaciones de poder, en este sentido una microfísica del poder. Yo pienso que tan interesantes como los procesos de subjetivación son los procesos de desubjetivación. Si aplicamos también aquí la transformación de las dicotomías en bipolaridades, podremos decir que el sujeto se presenta como un campo de fuerzas recorrido por dos tensiones que se oponen: una que va hacia la subjetivación y otra que procede en dirección opuesta. El sujeto no es otra cosa más que el resto, la no coincidencia de estos dos procesos (2007, p.17)

Esta citação de Agamben de notável força – a meu ver – faz com que eu volte novamente a esse arco tenso que é a ficção saramaguiana. Penso, por um lado, na *História do cerco de Lisboa* e imagino os portugueses tentando convencer os cruzados da importância de serem transformados em sujeitos da história e herdeiros do Reino. Escuto a maestria como os discursos de D. Afonso são proferidos assegurando a cidadania como valor moral e político. E, por outro lado, na corda tensionada em sua projeção futura, não posso deixar de imaginar esses herdeiros portugueses triunfantes na visão absorta de Cipriano Algor e de sua família atando-se apenas à sua utopia quando são “descidadanizados” por pertencer às margens do sistema produtivo. Por mais que me esforce em ver em sua imagem a de um genuíno lutador – consciente de sua impressão e decisão – não deixo de temer que talvez o encontre recolhendo restos nas imediações do centro comercial onde foi excluído.

Esta pulsão entre a subjetivação e dessubjetivação me parece de uma radicalidade absoluta na hora de pensar os processos sociais e históricos analisando já suas não-identidades¹¹ constituídas ou por se constituir mas apenas “fragmentos” nos quais – talvez pulse, como queria Benjamin – a exigência de justiça.

* Tradução de Pedro Fernandes de Oliveira Neto.

Notas

¹ Geração literária nascida com a Revolução de 25 de abril de 1974 e que inclui nomes como José Saramago, Teolinda Gersão, Agustina Bessa-Luís, António Lobo Antunes, entre outros.

² Fragmento da tese 8 de onde deriva a frase tomada por Giorgio Agamben: “La tradición de los oprimidos nos enseña que el estado de excepción en el cual vivimos es la regla. Debemos adherir a un concepto de historia que se corresponda con este hecho”. (BENJAMIN, 1979, p.182)

³ Tema que Agamben desenvolve ao examinar o livro homônimo de Carl Schmitt no desenvolvimento de *Estado de excepción*. Na p.95, se lê: “El haber confundido estado de excepción y dictadura es el límite que ha impedido tanto a Schmitt en el año 1921 como a Rossiter y a Friedrich después de la Segunda Guerra Mundial resolver las aporías del estado de excepción”.

⁴ Capítulo “Breve historia del estado de excepción” (p.39-58) en *Estado de excepción*. O tema também contemplado em *El tiempo que resta* (Trotta, 2006) quando afirma: “Los campos de concentración, en los que todo resulta posible, nacen en el espacio abierto de esta informabilidad de la ley. Esto significa que en el estado de excepción la ley no se configura como una nueva normativa, que enuncia nuevas prohibiciones y obligaciones nuevas: opera más bien únicamente por medio de su informabilidad” (p.106).

⁵ Poderia tomar como exemplo ainda *O ano da morte de Ricardo Reis*.

⁶ Sandro de Souza Ferreira contextualiza o uso de ambos termos destacando que “sabe-se que a tradição filosófica sempre esteve indissolúvelmente ligada – embora nem sempre o reconhecesse – à dificuldade de definir a vida. É conhecida a distinção que faziam os gregos entre zoé – a vida pura e simples, comum a todos os seres vivos – e bios – a maneira própria de viver dos indivíduos. Quando Aristóteles, por exemplo, expõe as diferenças entre a vida contemplativa – reservada ao filósofo –, a vida do prazer e a vida política, não estava se referindo a zoé. Em nenhum desses casos, a vida tomada em conta por Aristóteles era a simples vida natural, mas sim uma forma especial, qualificada e muito particular da vida. E não é que os gregos negassem que a zoé pudesse constituir um bem em si mesmo. Entretanto, embora pudesse a vida puramente natural constituir um bem em si, ela era excluída da vida na polis – e somente na polis era possível viver segundo o bem”. Excerto da comunicação “Da máquina antropológica à vida nua: a filosofia de Giorgio Agamben no rastro do homo sacer” apresentada durante o IV Colóquio Nacional de Filosofia da História e do X Colóquio de Filosofia Unisinos em 2006.

⁷ Cf. cap. 9 “Máquina antropológica” em *Lo abierto* (2007c, p.67-76).

⁸ *Vida desnuda* é a tradução literal do termo italiano *nuda vita*, que é parte da terminologia técnica de Giorgio Agamben. N. T. Em português, *vida nua*.

⁹ “Es suficiente desplazar algunos decenios nuestra investigación y, en vez de este inocuo hallazgo paleontológico, tendremos el judío, esto es, el no-hombre producido en el hombre, o el néomort y el ultra-comatoso, esto es, el animal aislado en el mismo cuerpo humano” (AGAMBEN, 2007c, p.75).

^{NT} No ano de apresentação deste texto, i.e., em 2009, Miguel Koleff havia apresentado outra leitura sobre o romance em questão durante o “Primer Taller de Autores Europeus”.

¹⁰ “como se fosse possível celebrar verdadeiramente a festa, e não existisse, por detrás de tudo, cortando a alegria, cortando a vida, a mão de O.S., levantando-se acima de todas as coisas, fazendo parar o país, parar o tempo, retroceder séculos atrás, a sua mão parava o vento da mudança e espalhava a areia negra do medo, apertava em torno das casas a mordaça do silêncio, a sua mão castradora retirava ao povo a força da revolta, as pessoas dormiam de olhos abertos, atravessando o tempo sem tocar-lhe, cumprindo automaticamente o dia-a-dia, repetitivas, sombras, gastando a vida em exércitos de resignação e obediência. Os seus pés tinham sido cortados e eles não tocavam mais o mundo.

Era-lhes portanto permitido fazer o que quisessem, porque toda a sua liberdade era aparente, e, o que quer que fizessem, não mudaria coisa alguma.” (GERSÃO, 1982, p.89-90).

¹¹ “Es letal, en cambio, toda política de las identidades, aunque se trate de la identidad del contestatario y la del disidente” (AGAMBEN, 2007, p.17)

Referências

- ACOSTA, Flavia. “Entrevista con Giorgio Agamben”. In: *Giorgio Agamben, Estado de excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *El tiempo que resta. Comentario a la carta de los romanos*. Madrid: Trotta, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e Historia*. Buenos Aires: AH editora. 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de excepción*. Buenos Aires: AH editora. 2007b.
- AGAMBEN, Giorgio. *Lo abierto*. Buenos Aires: AH editora, 2007c.
- AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: AH editora. 2007.
- ARIAS, Juan. *José Saramago: el amor posible*. Barcelona: Planeta, 1998.
- BASTOS, Baptista. *José Saramago: aproximação a um retrato*. Lisboa: Dom Quixote, 1996.
- BENJAMIN, Walter. “Tesis de filosofía de la historia”. In: *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1979.
- BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago: o romance*. Lisboa: Caminho, 1998.
- COSTA, Horacio. *José Saramago. O período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.
- HALPERIN, Jorge. *Saramago: “soy un comunista hormonal”*. Buenos Aires: Le Monde Diplomatique, 2002.
- KOLEFF, Miguel Alberto. (Org.). *Apuntes Saramaguianos*. Córdoba: EDUCC, 2005
- KOLEFF, Miguel Alberto. (Org.). *Apuntes Saramaguianos II*. Córdoba: EDUCC, 2006.
- KOLEFF, Miguel Alberto e FERRARA, Victoria (Orgs). *Apuntes Saramaguianos III*. Córdoba: EDUCC, 2007
- KOLEFF, Miguel Alberto e FERRARA, Victoria (Orgs). *Apuntes Saramaguianos IV*. Córdoba: EDUCC, 2008.

O NIILISMO POLÍTICO: CAMINHO PARA UMA RENOVAÇÃO DA DEMOCRACIA EM JOSÉ SARAMAGO

JAIME SÁNCHEZ NARANJO

Literatura e política

A obra de José Saramago contém um inegável precedente político, desde quando a militância muito cedo do escritor no partido comunista até seu soberano distanciamento. E no intervalo de estar e desaparecer uma participação incessante no âmbito público, local e mundial. A voz de José Saramago se caracteriza por denunciar e participar, através de seu acompanhamento, reflexão e crítica, sobre experiências de ordem política e social durante sua vida.

Resgatar a ação deste escritor e pensador do século XX, convida a ver em sua obra a dimensão prolongada de suas preocupações pela política e pela condição humana, circunstâncias que precisam uma atenta e renovada luz sobre estes temas, especialmente porque a política deve se situar inicialmente no cidadão e seus respectivos deveres; uma política em contramão ou de retorno ao ponto de origem da ordem civil: o cidadão. Este é quem forma e quem consolida o ideal social; se este é legitimado e valorizado, a política devém em participação construtiva de uma sociedade, do contrário, as possibilidades cívicas em tal âmbito, convergem na sinuosidade e confusão.

Em José Saramago emerge uma narrativa do compromisso e da responsabilidade cidadã, enquanto cada indivíduo supõe uma existência em meio de

outros, e essa reivindicação o exige e chama. Tal vocação traça um roteiro de autenticidade e soberania em seu tempo e espaço, por isso o apelo à resistência, à indignação, ao *não* – como resposta legítima – e à reivindicação da condição humana.

A crise política

O inconformismo e o pessimismo exposto por José Saramago ante o panorama político mundial foi explícito. A crítica sem dissimulação alguma aos governantes, às potências econômicas e à cidadania vão se formando com uma crueza lírica através dos textos: “La democracia está ahí, como un santo en el altar, y sólo tenemos que arrodillarnos a sus pies y rezar para que cuide de nosotros [...] Pero esta santa laica está cubierta de llagas, hiede y, por si fuera poco, es sorda” (GÓMEZ, 2011, p. 432). Este é o panorama inicial sobre o qual se forma o tecido democrático, pois expõe a participação de multinacionais e empresas com agentes influentes nas transformações do ideal social, afetando assim assuntos relacionados com o desenvolvimento, a sustentabilidade, os recursos e campos com a economia, o mercado, entre outros. O escritor Prêmio Nobel de Literatura expõe da seguinte forma: “Con la globalización, la OMC va a convertir todo en un gran mercado [...] El poder real no está en manos de los gobiernos, puesto que no es democrático. Los gobiernos no son más que unos comisarios del poder real: Coca-Cola, Mitsubishi, General Motors... Las multinacionales son las que gobiernan el mundo” (GÓMEZ, 2009, p. 513). E, uma das grandes inquietações de José Saramago em meio a essa penumbra política incapaz de mobilização ou alguma mudança, aparece na fatalidade da cidadania ausente, como um sistema vexatório: “¿Cómo evitar que quedemos nosotros, también inmersos en otra especie de blancura, que es la ausencia del sentir, la incapacidad de reaccionar, la indiferencia, la alienación?” (2001, p. 94). Em boa medida, a obra do escritor português é resposta a essa grande pergunta. Vida, obra, trabalho e voz são parte da intenção em não ser mais um tragado pela tirania de uma sociedade silenciada, adormecida e acomodada nas condições atuais do mundo. O cidadão é cobrado a ampliar o seu horizonte de consciência e então a perceber-se como parte de uma coletividade, aberto à crítica e distante de qualquer resignação.

O filósofo A. Negri relaciona estreitamente a crise política com o declínio ontológico; quem não exerce uma soberania sobre o eu e seu ser, quem não organiza e revê a dimensão pessoal e individual, não consegue lançar suas compreensões num contexto maior como a sociedade. Daí a importância em José Saramago de se perceber como indivíduo, capaz de uma razão própria e de uma vontade compreendida e compreensível entre os outros. A voz do filósofo corrobora:

La corrupción es simplemente el signo de la ausencia de cualquier ontología. En el vacío ontológico la corrupción se

vuelve necesaria, objetiva. La soberanía imperial florece sobre las proliferantes contradicciones que origina la corrupción; se estabiliza mediante sus inestabilidades, por sus impurezas y mezclas; se calma con el pánico y las ansiedades que genera continuamente. (2001, p. 212).

A viabilidade política parte então de um *plenum* ontológico, distante do seu vazio, é caracterizada essencialmente pela clareza do cidadão ao reconhecer-se sujeito de pensamento e ação. Em *Ensaio sobre a lucidez* os homens assumem um domínio de si, um domínio cidadão, nunca reduzido nem alienado ante os interesses do terrorismo político para o qual a cidadania encontra-se exposta na obra. A corrupção, o poder, o domínio são refreados com um *plenum* ontológico de responsabilidade, compromisso e dever; uma vez identificada a essência do ser diante dos outros urge uma compreensão múltipla para com o ser em si, para com os outros e o outro: “Las personas llegaron y llenaron la plaza, estuvieron media hora mirando en silencio el palacio cerrado, después se dispersaron y, unos andando, otros en autobuses, otros compartiendo coches con desconocidos solidarios, se fueron a casa. Lo que la bomba no había conseguido lo hizo la pacífica manifestación” (SARAMAGO, 2004b, p. 185).

O cidadão é político por antonomásia; nomeá-lo é reconhecê-lo como sujeito de direitos e deveres. Quem assim se mostra assume a diferença, a recusa a práticas sociais inviáveis, diz não, resiste às políticas comunicativas manipuladoras, aos vícios partidaristas e à aniquilação dos ideais. Como se lê no excerto de *Ensaio sobre a lucidez*, estes homens se dão a uma sociedade como se nesta não houvesse Estado, reconhecendo as decisões por suas próprias mãos. Este é o passo de uma cidadania coerente, uma formação cidadã e racional; os que se mobilizam, exigem, reclamam, mostram sua inconformidade e indignação: “el papel principal en la construcción de la democracia debe ser desempeñado por los actores sociales mismos y no por unas vanguardias o una *sanior pars*. Lo que lleva a definir la democracia como una cultura, más aún que como un conjunto de instituciones y procedimientos”. (TOURAINÉ, 2001, p. 276).

Sem se prender aos limites dos direitos humanos, pensará em um novo: a legítima opção pelo *não*, que, por sua vez, figuraria como um dos primeiros deveres, se existisse uma lista para os mesmos: “Para mí, está clarísimo que entre los derechos humanos de que tanto se habla, hay uno que no se puede olvidar: el derecho a la herejía, a elegir otra cosa” (2011, p. 497). Dizer *não* também conduz a ser responsável, a assumir uma postura individual e distanciar-se de toda manipulação.

As três obras de José Saramago – a saber, aquelas que denunciam com mais veemência o decréscimo atual do poder político: *As intermitências da morte*, *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez*, sendo a última a mais política de todas –

deixam uma mensagem explícita sobre a desfiguração do Estado e por trás da qual se camufla o tal sistema atualmente. Em cada uma das obras existem palavras para suspeitar acerca das intenções políticas. As máscaras usadas pelo poder e os governos projetam com frieza sua postura. Inicialmente os discursos carregados de termos específicos, muito deles confusos, barulhos técnicos com os quais os cidadãos estão familiarizados; em *As intermitências da morte* consta: “Enunciadas estas vaguedades pseudocientíficas, destinadas también a tranquilizar, por lo incomprensibles, el desbarajuste que reinaba en el país, el primer ministro concluía afirmando que el gobierno se encontraba preparado para todas las eventualidades humanamente imaginables” (SARAMAGO, 2005, p. 22). Um governo inquieto pelo escândalo, placebos midiáticos com os quais sai-lhe o passo a uma cidadania desentendida. Por outro lado, e não menos vil, um governo cego com uma população genuinamente política, tal qual se representa em *Ensaio sobre a lucidez*: “acabaremos forzosamente recurriendo a medidas drásticas, de carácter dictatorial, como sería, por ejemplo, suprimir por tiempo indeterminado los derechos civiles de los habitantes de la ciudad” (SARAMAGO, 2004b, p. 221). Finalmente, a repetição de uma mensagem do interior do manicômio em *Ensaio sobre a cegueira* reapresenta a miséria de um governo indolente, ao confinar centenas pessoas, ditando-lhes, noite após noite, a sentença de morte: “abandonar el edificio sin autorización supondrá la muerte inmediata de quien lo intente [...] en caso de incendio [...] los bomberos no intervendrán (SARAMAGO, 2004a, p. 63).

Como responder a estas circunstâncias? José Saramago nunca se declarou niilista, mas, sua proposta convida a uma reconfiguração política, na qual se avista um niilismo político, ou como no princípio se enuncia, uma política em contramão ou de retorno, apta para reconfigurar a dimensão do cidadão, sua atmosfera conjunta e a projeção legitimadora no poder.

Niilismo político

¿Qué significa el nihilismo?: que los valores supremos pierden validez. Falta la meta; falta la respuesta al “por qué”. (NIETZSCHE, 1981, p.33)

A compreensão política de José Saramago supõe abalar aos tradicionais linhas do sistema onde abundam a negligência, o poder, o elitismo e a corrupção. A última deve ser entendida em múltiplos sentidos, mas o que mais se repudia é o de usufruir dos recursos de uma nação e privilegiar os interesses pessoais ou de terceiros. Daí a reclamação dos que se queixam da política e de muitos que fazem da apatia o distanciamento de qualquer vínculo participativo.

Com esse panorama é propício apostar num niilismo político, ou como se escrevia antes, uma tendência política em contramão, capaz de devolver o sentido

próprio a esta categoria, considerando José Saramago como um esclarecedor de tal processo; um niilismo próximo às compreensões contemporâneas a partir das quais se adverte uma reconfiguração e transvaloração; as ideias de vários pensadores, incluindo o escritor lusitano, conduzem a pensar a imersão da política nesse caminho de superação.

A alusão ao niilismo político é parte da denúncia saramaguiana, articulada com o que alguns pensadores contemporâneos discorrem sobre o fracasso e a deslegitimação neste âmbito. Como mostra disso, Gianni Vattimo assim se pronuncia: “y que llamamos nihilista porque entiende la historia de la modernidad como un proceso de disolución, en múltiples niveles, de todas las estructuras fuertes: secularización de la tradición religiosa, secularización de la tradición religiosa, secularización del poder político, disolución de las ultimidades incluso en el seno del sujeto” (1996, p. 59). Se a política enfrenta tal fatalidade, as palavras finais que inspiram José Saramago a continuar seriam parte do epitáfio proposto para uma política desajuizada: “Lo que llamamos democracia comienza a parecerse tristemente al paño solemne que cubre el féretro donde ya está descomponiéndose el cadáver” (2011, p. 152). É importante então abrir as janelas a um niilismo político com o qual se derrubem os esquemas obstrutivos do poder, inoculadores da abulia social, permitindo em troca uma restituição do sentir social como reestruturação do indivíduo e da sociedade.

Portanto, este niilismo convida à fragmentação do ideal político, resultante de uma rescisão entre o significado, a realidade, o imaginário estabelecido e as experiências pessoais – socioculturais – de cada indivíduo. Esta intenção levaria entender em José Saramago alguém dotado de uma força socialmente ativa, onde o indivíduo é consciente de sua configuração social e vê a necessária relação com o outro e com os outros em tal construção. A política, portanto, emerge da consciência individual e imediata do outro a quem se reconhece. É importante esclarecer, que não é outro igual; é um copartícipe, mas com legítimo direito à diferença; isto é, este reconhecimento enriquece a convivência de uma comunidade. É o mesmo indivíduo que, ciente de seu dever social, resiste aos esquemas do terror, do medo, da injustiça e da desigualdade: “los calumniados e insultados blanqueros bajaron a ayudar a los vencidos de la facción adversaria, cada uno lo decidió por su cuenta y a solas con su conciencia, no se dio fe de ninguna convocatoria ni de consigna que fuera preciso recordar, pero la verdad es que todos bajaron a prestar la ayuda que sus fuerzas permitían” (2004b, p. 217). O mote dos brancos supõe a opção pelo voto em branco, como governo os pretende rotular; entretanto, são expoentes de um duplo exemplo: absoluta consciência e doação de todas suas forças.

Essas são as características expostas no primeiro romance político do século XXI: *Ensaio sobre a lucidez*. A sociedade, no caso citado, é uma só; o indivíduo não requer uma massa falante, ou outro que o guie ou ordene; cada indivíduo se comporta como parte de um organismo, mas a reivindicação e a participação

parecem articuladas; tal articulação permite que se comportem como uma sociedade unida e firme. Tal niilismo ressignifica o sentido de comunidade e leva cada um de seus integrantes a um reconhecimento impessoal dos outros, participando como coletivo consciente com ideais renovados. Maurice Blanchot, em seu texto *La comunidad inconfesable*, explica esse reconhecimento passado do indivíduo a outros, quando diz:

La comunidad, sea o no numerosa [...], parece ofrecerse como tendencia a una comunión, incluso a una fusión, es decir, a una efervescencia que no reuniría los elementos sino para dar lugar a una unidad (una sobreindividualidad) que se expondría a las mismas objeciones que la simple consideración de un solo individuo, cerrado en su inmanencia. (2002, p. 19)

Um niilismo político, ou uma política em contramão, articula a consciência do indivíduo sobre o entorno comunitário – *sobreindividualidade* – do qual participa, conduzindo por sua vez à maior integração, apropriação e compreensão do sujeito. Este é o ponto zero – de onde convergem as coordenadas – para nutrir a ideia de representação política democrática entre sujeito e sociedade, e sociedade e sujeito. Uma sociedade niilisticamente política se constitui a partir de uma oscilação entre a identidade individual e uma identidade global, de onde subjaz a indissolúvel relação com outros. O filósofo M. Heidegger corrobora com certa proximidade a esta compreensão quando diz: “El ser-ahí, en tanto que este ser-en-el-mundo, es juntamente un ser-con, un ser con otros; lo cual significa: tener ahí con otros el mismo mundo, encontrarse recíprocamente, ser con otros en el modo del ser-uno-para-otro”. (2006, p. 36). O ser de José Saramago padece um impulso similar pois não só atende ao cuidado de si, está exposto ao ser-com, prescrevendo com isso a vida, a humanidade, a continuidade do ser.

É uma sociedade onde persiste o indivíduo consciente de um grupo e por esse motivo, onde se assume o modelo dentro deste, reconhecendo falhas, problemas e dificuldades, mas modelando a vida desde a formação – convivência com outros – e a educação – razão –, recursos fundamentais para a defesa do humano no sistema democrático. A relação estabelecida entre os cidadãos se converte neste caso no bem mais respeitado; a adesão voluntária e sentida numa convivência partilhada, em que todos aportam, da qual todos se nutrem, mas da qual ninguém é dono.

A relação do indivíduo com a comunidade é manifestamente sutil; sua presença é pública, mas também se desvanece no mundo privado, e em ambos espaços harmoniza seu ser. Uma das personagens emblemáticas do romance saramaguiano mostra essa compreensão do ser e do dever: a mulher do médico em *Ensaio sobre a cegueira*. Esta personagem inexistente para a comunidade, pois todos

caem cegos, é a única pessoa capaz de ver em meio de uma cegueira branca; é ela quem suportando em sua carne o horror mais puro, depois de sua violação e o estupro massivo a que a são submetidas as demais mulheres, decide ultrapassar a lei do *não matarás*, cuidando assim das mulheres restantes e das pessoas presas no manicômio: “Porque si todavía tiene algún significado la vergüenza, en este infierno al que nos arrojaron y que nosotros convertimos en infierno de infierno, es gracias a esa persona, que tuvo el valor de ir a matar a la hiena en el cubil de la hiena” (SARAMAGO, 2004a, p. 253).

E Levinas destaca essa responsabilidade implícita no olhar do outro, com quanta maior clareza há de se mostrar esse rosto se aqueles com quem o indivíduo se encontra são seres vulneráveis: “Ser yo es siempre tener una responsabilidad de más” (1993, p. 78). Por essa razão, José Saramago conduz muitas de suas personagens a uma consciência total de si próprias, com os outros e com a vida. O ser político em José Saramago afiança um compromisso pessoal e coletivo; desde sua configuração social se sabe partícipe e compreende seu labor dentro da ordem geral. Sua atividade não se condiciona a uma escolha, tampouco tem como missão desestabilizar o sistema; num ir e vir percebe o papel do poder, joga as fichas dentro de seus limites – não limitações –, por isso propõe, raciocina, julga, reconhece, reprova, opina, denuncia, defende, critica. O niilismo político supõe, então, uma renovação das convicções sociais, começando pela vontade cidadã, confiando-o com cautela e cuidado a um Estado de garantias.

Niilismo cidadão

A proposta política de José Saramago está exposta em suas múltiplas obras e intervenções, onde recai especialmente sobre a responsabilidade cidadã. Nela repousa a tarefa democrática primeira de quem aceite o nome do cidadão. A democracia em Saramago inicialmente deve ser um ideal; todos encontrarão nela um referente de vida, que, por sua vez, não cessa de ser criticado se são evidenciadas falhas. Este ideal convoca a um compromisso por parte de toda a sociedade; sem o anterior, sem a crítica pertinente e sem uma cidadania convencida e formada para isso, o poder tenderá ao despotismo.

O escritor português recusa a concepção vazia do eleitor como forma de participação, se este se mostra passivo e frágil ante o poder. Esta atividade – sufragar – seria apenas superficial, ante o profundo exercício para qual é chamado todo cidadão, este que deve reivindicar, entre outras ações: manifestar, protestar, vigiar, defender, participar, atentar e denunciar as práticas daqueles a quem elegeu. José Saramago não aceita que o papel do cidadão seja apenas uma vez em tempos esparsos e posteriormente dissolva seu interesse político e por isso destaca: “Hay una cultura que falta instaurar, cultivar y desarrollar: la cultura de la participación. Hablo de una participación entendida de diversas maneras: política, social, cultural,

de todo tipo. La participación del individuo en la vida, en la sociedad, en su país, en el lugar donde está con relación a los demás” (GÓMEZ, 2009, p. 415).

Esta cultura a qual se refere o autor deve fazer frente à fragmentação do ideal social, onde o sujeito dificilmente se observa como integrante de uma comunidade, mostrando atitudes ou gestos alheios ao interesse coletivo. A atenção deste tipo de pessoa se fixa, ao contrário, em torno da competitividade, da produção e a agressividade imperante na sociedade, a qual Saramago chamou de *teocracia do mercado*.

O cidadão se vê envolvido por uma comunidade combativa na qual se reduzem as possibilidades, cada um tenta sobressair num meio dinâmico e em modificação, especialmente porque o cidadão parece inerme ante um poder oculto por trás da fachada política ao qual é subserviente: “las grandes compañías trasnacionales, pluricontinentales, que tienen todo el poder. No podemos esperar que los gobiernos hagan los próximos cincuenta años lo que no han hecho en los cincuenta que ahora estamos conmemorando” (GÓMEZ, 2009, p.416).

O dever do cidadão comprometido, segundo José Saramago, conduz à resistência, à postura inteligente da crítica, ao não questionamento e à oposição férrea ao poder em defesa da dignidade humana. Esta atitude abre caminho para uma comunidade como a representada em *Ensaio sobre a lucidez*: incansável, infatigável, pensante, ativa, inteligente e persistente. Uma cidadania comprometida é capaz de perguntar, investigar, analisar os projetos sociais, prever as repercussões econômicas, advertir a sustentabilidade, questionar e expressar-se. Tudo ao contrário disso é uma falsa política, pois esta deve começar no cidadão e neste há de culminar.

Um dos passos iniciais para a renovação política, e no caso de boa parte dos países ocidentais onde luze o interesse democrático, é o inconformismo social. O acovardamento do cidadão impassível e subserviente instaura o artifício das estruturas profundas do poder sempre imersas na complacência dos interesses privados e indiferente ante a ordem social. Não é a recusa *per se*, é a urgente transformação inicial do cidadão, quem imerso numa comunidade almeja sentir-se parte dela, para posteriormente converter tal sentimento em axioma cultural e derivar finalmente numa democracia participativa.

Daí a urgente necessidade de destronar a política como parcela de alguns – os que administram por seus interesses – para levá-la a ações individuais superiores à tradicional ideia de livre eleição implícita no voto. O que se distancia ou se abstém de sua participação, não se diferencia da mesma condição; daí o interesse de Saramago para que todo indivíduo inicialmente assuma os deveres correspondentes a suas atividades ou tarefas. “Ya no hay indignación espontánea, que es la buena, la verdadera indignación. Existe una enfermedad del espíritu: el mal de la indiferencia ciudadana. Todos estamos moralmente enfermos” (GÓMEZ, 2009, p. 506).

A indignação é uma das ações que mais move o mundo na atualidade. As pessoas reprovam as manifestações totalitárias dos governos, reprovam os atentados de grupos extremistas em muitos lugares do mundo, repudiam os interesses das macroeconomias e das potências mundiais; este sentir cosmopolita de indignação é parte do gérmen de uma cidadania sem fronteiras. Como mostra disso um dos movimentos sociais mais conhecidos nos últimos anos, o *Indignados*. A razão de seu nome parece está proposta em José Saramago. Numa entrevista particular ao amigo, e biógrafo mais conhecido do escritor português, Fernando Gómez Aguilera, perguntei sobre a relação deste movimento com o autor, que assim respondeu: “Acredito que, de fato, o discurso social crítico de Saramago e posições como as mantidas em *Ensaio sobre a lucidez* conectam plenamente e antecipam o mal-estar e os argumentos dos ‘indignados’”². Movimentos como estes estão gerando na cidadania a recusa pública de políticas hostis contra a sociedade, somado às ações midiáticas, protestos, campanhas e postas em cena para declarar o desacordo ante alguns dos problemas. Tais manifestações cobram multiplicidade de formas, desde reuniões massivas como as evidenciadas na primavera árabe ou o *ciberativismo* mundial, do qual recordemos os casos do *Wikileaks* e *Anonymus* (GIL CALVO, p.199). José Saramago compreende a cidadania, à maneira socrática, como o caruncho, capaz de atingir com sua insistência múltiplos grupos sociais:

Hemos de seguir manifestándonos una y otra vez. La única solución es decir que no queremos vivir en un mundo como éste, con guerras, con desigualdad, con injusticias, con la humillación diaria de los millones de personas que no tienen la menor esperanza de que la vida merezca la pena. Hemos de expresarlo con vehemencia y pasar días y días en la calle si es eso lo que hay que hacer, hasta que quienes detentan el poder reconozcan que la gente no es feliz (GÓMEZ, 2009, p.395)

A prioridade numa cidadania niilista parte de assumir valores e deveres para com os outros, dimensões esquivas na atualidade. Este homem não declina ante seus deveres, assume responsabilidades e assume a mudança como necessidade para a sociedade, endentando-a como uma extensão das fronteiras, onde existe uma séria reflexão sobre o espaço e o tempo atual, mas também uma participação constante como resposta a um mundo deslocado, onde os problemas e os males também se circunscrevem globais. A experiência própria e dos outros, especialmente porque reclama o respeito entre e pela humanidade em si.

* Tradução de Pedro Fernandes de Oliveira Neto.

Notas

¹ José Saramago expressa sua inconformidade com as máscaras do poder, declarando o seguinte: “En la falsa democracia mundial, el ciudadano está a la deriva, sin tener la oportunidad de intervenir políticamente y cambiar el mundo. En la actualidad, somos seres impotentes ante instituciones democráticas a las que ni siquiera conseguimos acercarnos”. (GÓMEZ, 2009, p.417).

² Correspondência eletrônica pessoal com Gómez Aguilera, segunda-feira, 22 de setembro de 2014.

Referências

- BLANCHOT, Maurice. *La comunidad inconfesable*. Madrid: Arena Libros, 2002.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando. *José Saramago en sus palabras*. Bogotá: Alfaguara, 2009.
- HEIDEGGER, Martin. *El concepto de tiempo*. Madrid: Trotta, 2006.
- LEVINAS, Emmanuel. *Entre nosotros. Ensayos para pensar en Otro*. España: Pretextos, 1993.
- NIETZSCHE, Friedrich. *La voluntad de poder*. Madrid: Edaf, 1981.
- SARAMAGO, José. *Cuadernos de Lanzarote I*. Madrid: Alfaguara, 2001.
- SARAMAGO, José. *Ensayo sobre la ceguera*. Bogotá: Alfaguara, 2004a.
- SARAMAGO, José. *Ensayo sobre la lucidez*. Bogotá: Alfaguara, 2004b.
- SARAMAGO, José. *Las intermitencias de la muerte*, Colombia: Alfaguara, 2005.
- SARAMAGO, José. *El último cuaderno*. Bogotá: Alfaguara, 2011.
- TOURAINÉ, Alain. *¿Qué es la democracia?*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Blimunda. Nome de mulher. E de revista.



Fundação José Saramago
www.josesaramago.org

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

ENVIE SEU TEXTO

PRAZOS DE SUBMISSÕES

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

CONDIÇÕES DE SUBMISSÕES

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

CRITÉRIOS DE SELEÇÃO

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

POLÍTICA DE PARECER

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

PROCESSO DE EDIÇÃO

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

DIREITOS AUTORAIS

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

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

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

PARÂMETROS A SEREM CONSIDERADOS NA LEITURA/APRECIÇÃO DO TEXTO SUBMETIDO

Relevância

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

Conteúdo

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

Adequação bibliográfica

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

Extensão mínima e máxima

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

PADRÕES DE FORMATAÇÃO DO TEXTO

O autor precisa atentar para as seguintes orientações:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Licença Creative Commons.

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

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

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

