

A PRESENÇA DO SURREALISMO NA OBRA *O ANO DE 1993*, DE JOSÉ SARAMAGO

FERNÂNGELA DINIZ DA SILVA
JOSÉ LEITE JR.

Introdução

Última vanguarda europeia, o Surrealismo surgiu no tenso período entreguerras, sob a liderança do escritor francês André Breton, que teorizou sobre a estética surrealista nos manifestos de 1924 e de 1929, além de outras formas de divulgação, como a revista *La Révolution surréaliste* (1924-1929) e, em continuidade a esta, *Le Surréalisme au service de la Révolution* (1930).

Juntamente com o poeta Philippe Soupault, batizou o movimento com o nome de Surrealismo em homenagem aos escritos de Guillaume Apollinaire, crítico e poeta cubista. Além da experimentação literária, as manifestações surrealistas apresentam-se na pintura, na música e também no cinema, não havendo dúvida de ter sido a mais duradoura corrente vanguardista do século passado.

O Surrealismo foi mais do que um movimento estético, destacando-se como uma reação aos valores burgueses, ou, no dizer de Löwy (2002, p. 9), “um protesto contra a racionalidade limitada, o espírito mercantilista, a lógica mesquinha, o realismo rasteiro de nossa sociedade capitalista-industrial, e a aspiração utópica e revolucionária de ‘mudar a vida’”. Os princípios surrealistas, como se vê, são intransigentes no tocante à liberdade, seja esta voltada para a experimentação artística, seja estendida à emancipação do homem em todos os aspectos sociais e psicológicos.

Breton deseja (1973, p. 143) uma arte liberta “de todo controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral”. Nota-se, nesse postulado, uma homologia entre a razão e o superego freudiano, pelo que têm de função coercitiva. Considerada do ponto de vista semiótico, em releitura da antropologia lévi-straussiana, essa negação da razão poderia ser entendido como uma negação dos valores coercitivos da cultura para afirmação da natureza:

Admitimos, segundo a descrição de C. Lévi-Strauss, que as sociedades humanas dividem seus universos semânticos em duas dimensões, a Cultura e a Natureza, a primeira definida pelos conteúdos que elas assumem e onde se investem, a segunda por aqueles que elas rejeitam. (GREIMAS, 1975, p.132)

Em síntese, Greimas (1975, p. 133) assim esquematiza o termo complexo, ou seja, produzido por mútua negação, pois negar a natureza implica afirmar a cultura: “Cultura (relações permitidas) *vs* Natureza (relações excluídas)”.

Considerando “cultura”, no contexto colocado em foco, como o conjunto de valores da sociedade burguesa, o Surrealismo apresenta-se como transgressor da destinação imposta pela ideologia da classe dominante. Decorre disso o caráter ideológico subjacente à experiência surrealista, que, não aceitando o contrato burguês para a produção da arte, torna-se seu antissujeito (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.31). Como essa tensão ideológica é levada para a fronteira psíquica, a luta pela liberação criativa do artista corresponde, no plano do indivíduo, à luta pela abolição da sociedade de classes. Para Breton (1985, p.39-40), pela incompatibilidade de sua natureza criativa com as características limitadas e limitadoras do sistema capitalista, o artista é, potencialmente, um inimigo da classe burguesa:

A revolução comunista não teme a arte. Ela sabe que ao cabo das pesquisas que se podem fazer sobre a formação da vocação artística na sociedade capitalista que desmorona, a determinação dessa vocação não pode ocorrer senão como o resultado de uma colisão entre o homem e um certo número de formas sociais que lhe são adversas. Essa única conjuntura, a não ser pelo grau de consciência que resta adquirir, converte o artista em seu aliado potencial. O mecanismo de sublimação, que intervém em tal caso, e que a psicanálise pôs em evidência, tem por objeto restabelecer o equilíbrio rompido entre o “ego” coerente e os elementos recalcados. Esse restabelecimento se opera em proveito do “ideal do ego” que ergue contra a realidade presente, insuportável, os poderes do mundo interior, do “id”, comuns a todos os

homens e constantemente em via de desenvolvimento no futuro. A necessidade de emancipação do espírito só tem que seguir seu curso natural para ser levada a fundir-se e a revigorar-se nessa necessidade primordial: a necessidade de emancipação do homem.

A evocação libertadora do inconsciente também ganharia sua forma plástica nas obras de artistas como Salvador Dalí, Juan Miró, René Magritte, dentre outros, cujos trabalhos, a despeito da notória diversidade de técnicas de composição, conferem visualidade ao onirismo e ao gosto pelo *nonsense*.

A valorização surrealista do efeito perturbador da imagem não tardaria a passar das telas da pintura para as telas do cinema. Salvador Dalí inclusive participou do roteiro de *Um cão andaluz*, filme dirigido por Buñuel, o nome mais lembrado do cinema surreal:

Em 1925 mudou-se para a capital francesa. Durante essa época colaborou como crítico em publicações de Madrid e Paris, dando a conhecer suas concepções cinematográficas (...). Aderindo ao surrealismo, convidou Dalí para escrever o roteiro de *Um cão Andaluz*, filme realizado em abril de 1929 com verba de sua mãe, que teve grande êxito entre a intelectualidade parisiense e recebeu os elogios de Eiseinstein.¹ (VILLASEÑOR, 2006, p. 5)

Na construção de sua identidade, o Surrealismo também buscou sua ascendência. André Breton, já no seu primeiro manifesto, aponta alguns autores aos quais ele se refere como expoentes do modelo que seria apoiado pelos surrealistas futuramente, quando ele diz, por exemplo, “Baudelaire é surrealista na moral / Rimbaud é surrealista na prática da vida e alhures” (1973, p.192), além de muitos outros que são lembrados, como Sade, Poe, Reverdy.

A propósito de Rimbaud, apontado por Breton como referência para o Surrealismo, interessa-nos ressaltar a atenção voltada para os poemas em prosa, forma adotada por Saramago em *O ano de 1993*. Esse interesse sobre o poema em prosa de Rimbaud não passou despercebido de Azevedo (2012, p. 145): “Breton põe em destaque ‘Royauté’, ‘Dévotion’ e ‘Parade’, poemas em prosa de Rimbaud.”²

Acompanhando a trajetória dessa vanguarda europeia, é possível perceber a ampla influência que ela exerceu nos autores que viriam depois. No decorrer dos anos, o movimento surrealista acabou influenciando artistas de gerações posteriores, pertencentes a outros centros culturais. No Brasil, por exemplo, o nome do escritor Murilo Mendes está ligado à tendência surrealista. Já em Portugal, a estética ganhou força somente nos anos de 1940, dividindo espaço com o

Neorrealismo, quando Cândido da Costa Pinto idealiza o Grupo Surrealista, em Lisboa, e, tempos depois, Mário Cesariny de Vasconcelos formou o grupo Surrealistas Dissidentes.

O Surrealismo teve e certamente ainda terá seguidores que se identificam com seus princípios, como é o caso do autor português sobre o qual dedicaremos nossa análise. Nesse sentido, poderíamos dizer que José Saramago recupera e renova o discurso surrealista pela maneira como compõe o cenário em que desenvolve sua proposta literária, particularmente quanto se utiliza de efeitos de sentido insólitos para criar uma atmosfera distópica, permeada pelo fantástico. A esse propósito, vale lembrar as palavras de Breton, ainda no primeiro manifesto: “O medo, a atração pelo insólito, as oportunidades, o gosto pelo luxo são recursos aos quais não se fará nunca um apelo em vão.” (1973, p.136).

1 Saramago e o Surrealismo na obra *O ano de 1993*

Poeta, romancista e teatrólogo português José Saramago foi o primeiro e, pelo menos até o presente momento, único escritor de Língua Portuguesa a ganhar o Prêmio Nobel, em 1998. Em contraste com o reconhecimento da crítica conferido aos seus romances, a exemplo de *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), *História do cerco de Lisboa* (1989), *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), *Ensaio sobre a cegueira* (1995), este último adaptado também para o cinema em 2008, é inegável que a produção poética de Saramago, representada pela trilogia *Os poemas possíveis* (1966), *Provavelmente alegria* (1970) e *O ano de 1993* (1975), tem sido pouco contemplada pelos pesquisadores. No entanto, para uma compreensão mais consistente do conjunto de sua obra, a poesia do autor não poderia ser negligenciada. Segundo o próprio Saramago, na introdução de *Os poemas possíveis* (1991, p.5), suas obras líricas “viriam a ser a coluna vertebral, estruturalmente invariável de um corpo literário em mudança”. De fato, como veremos na análise, muitos traços de *O ano de 1993*, que é o título mais amadurecido e ousado de sua poética, ensaiam na forma e no conteúdo o discurso que seria plenamente desenvolvido nos seus romances maduros, como a experimentação gráfica, o gosto pelo insólito e a representação apocalíptica.

O cenário do livro apresenta uma região sitiada por forças militares, onde pessoas são submetidas a uma extrema barbárie. O espaço da narrativa e seus habitantes não são nomeados, diferentemente do índice temporal que transparece no próprio título, mas que se universaliza através do seu conteúdo.

O poema épico é uma ficção científica, cujo enredo apresenta tropas invasoras que usam a tecnologia para controlar a sociedade, a exemplo da fabricação de animais biônicos. O contexto apocalíptico de sítio militar é pontuado por cenas insólitas, com animais que caçam pessoas e lobos que invadem a cidade. Mas esse estado não dura para sempre, culminando o enredo com a vitória da revolução e a

conquista da liberdade, fruto de uma longa resistência a um poder que parecia inexpugnável.

Partindo da premissa de que é possível verificar indícios surrealistas na obra *O ano de 1993*, respeitadas as peculiaridades do estilo de Saramago, vejamos como se efetivam os seguintes traços:

- (1) experimentação estética,
- (2) visualidade,
- (3) efeito de sentido do insólito, e
- (4) engajamento literário.

2.1 Experimentação estética

O ano de 1993, encontra-se na região fronteira entre a prosa e a poesia. O texto possui uma mancha gráfica incomum para um poema, disposto em blocos que poderiam ser considerados estrofes ou mesmo parágrafos. Ao todo, o poema se divide em trinta cantos (ou capítulos). O aspecto gráfico experimentado nessa prosa poética dispensa os sinais de pontuação, um dos índices de estranhamento na leitura desse épico surreal.

O Surrealismo não se diferencia das demais correntes modernistas no quesito da experimentação. No caso de Saramago, uma evidência desse impulso para a renovação acabou por se tornar sua “marca”, mesmo aos olhos de leitores diletantes, que é a quebra das regras tradicionais de pontuação. Essa pontuação à maneira de Saramago já pode ser constatada na obra escolhida para nosso estudo, e teria sua versão nas produções em prosa, com ponto de partida no romance *Levantado do chão* (1980), como o próprio autor esclarece numa entrevista:

Então comecei a escrever [o *Levantado do chão*] como todo o mundo faz, com travessão, com diálogos, com a pontuação convencional, seguindo a norma dos escritores. Na altura das páginas 24 e 25, e talvez esta seja uma das coisas mais bonitas que me aconteceram desde que comecei a escrever, sem pensar, quase sem dar-me conta, começo a escrever assim: interligando, interconectando o discurso direto e discurso indireto, passando por cima de todas as regras sintáticas ou de muitas delas. (SARAMAGO, 2004, p.75)

Fica claro, no depoimento, que a experiência com a pontuação não é uma simples implicância com a gramática normativa, mas uma descoberta epifânica, senão ele não teria confessado: “talvez esta seja uma das coisas mais bonitas que me aconteceram desde que comecei a escrever”. E isso se apresentou a ele numa

vivência de escrita automática, que se apresentou a ele “sem pensar, quase sem dar-me conta”. Mesmo tendo dito isso mais de meio século depois, Saramago parece até dialogar com Breton (1973, p.147), quando este último fala a propósito do obstáculo da pontuação para a escrita automática: “Acontece sempre que a pontuação se opõe, sem dúvida, à continuidade absoluta do escrito que nos ocupa, se bem que ela pareça tão necessária quanto a distribuição de nós numa corda vibrante.”

E não é só isso. Se Breton se concentra no processo criativo, Saramago leva em consideração o leitor. O fato é que a transgressão da pontuação sugere uma ruptura de barreira entre enunciador e enunciatário, corrigindo-se, ainda que em parte, a assimetria entre quem relata e quem recebe o relato: “O que eu quero é que o leitor participe. Todo texto é um texto por decifrar e, por mais claro que esteja, com todas as pistas dadas, todas as indicações, por mais que eu diga como se deve entender o que ali está, ainda assim é preciso decifrá-lo”. (SARAMAGO, 2004, p.75)

O que Saramago diz sobre o romance *Levantado do chão* já se esboçava no aspecto gráfico dado ao épico *O ano de 1993*. Eliminada a pontuação, o leitor é convidado a participar da construção do sentido, segundo o arranjo que lhe é possível fazer da leitura. A ausência da pontuação tem óbvio viés contestatório, já que materializa a ruptura com uma barreira convencional, portanto uma negação contratual com a implícita manipulação figurativizada pela gramática.

Importa lembrar que a técnica da escrita automática não é um mero exercício de criatividade. Em essência, a escrita automática visa a uma desautomatização ideológica. De longo alcance na experiência literária do século vinte, essa técnica chegou a alcançar sucessivas gerações de escritores. A conhecida “escrita” de Saramago, ensaiada no poema em prosa *O ano de 1993* também pode ser associada à técnica proposta por Breton.

Junte-se a essa particularidade da pontuação o fato de que, nesse terceiro e último livro de poesia de Saramago, haja a opção pelo poema em prosa. No primeiro livro de poesia, são raros os versos livres. No segundo, eles já aparecem em significativa quantidade. No terceiro, o verso livre é deixado para trás, numa clara decisão de experimentar uma nova fronteira formal. O escritor deixa de um lado as preocupações com os aspectos técnicos da poética (versificação, ritmo e rima); no entanto, não cede às facilidades do discurso romanesco, que não raramente reduz a literatura – despida de seu artesanato poético – à banalização e ao clichê. Breton, a propósito, alertou para as facilidades de uma pretensa “atitude realista” romanesca “feita de mediocridade” (1973, p. 128), que se apraz em “lisonjear a opinião pública em seus gostos mais baixos” (p. 128-129), não deixando de citar, em favor de seu ponto de vista, nada menos do que Paul Valéry: “há pouco, a propósito de romances, [Paul Valéry] assegurava-me que, no que ele concerne, ele se recusaria sempre a escrever: A marquesa saiu às cinco horas.” (p. 129) Com efeito, uma frase assim tão trivial não caberia na depuração discursiva do poema em prosa de Saramago. Antes pelo contrário, o que se lê é uma renovação da epopeia, não voltada para a duvidosa

glória do passado, mas para a perspectiva profética de um apocalipse não realista (no sentido positivista combatido por Breton), mas efetivamente materialista e cético em relação aos valores moldados segundo a matriz ideológica burguesa, na sua expressão mais autoritária (nazismo, fascismo, salazarismo, neoliberalismo militarista, etc.).

Não fosse imbuído desse espírito libertário e experimentador, como justificar a escolha de Diderot para uma das epígrafes do livro? Eis as palavras colhidas do revolucionário francês: “Mas me parece que tua voz está menos rouca, e que tu falas mais livremente.”³

2.2 Visualidade

Não há como negar a relação interdiscursiva e mesmo intersemiótica entre o texto de Saramago e a produção surrealista também no que diz respeito aos efeitos de sentido da visualidade. Mas aqui se deve afastar a ideia de que Saramago esteja interessado em descrições “realistas”, ou mesmo neorrealistas, para citar uma das fases mais produtivas da literatura lusitana do século passado. A crítica a tais ornamentos literários, vale lembrar, não escaparam a Breton (1973, p.129), quando disse: “E as descrições! Nada se compara ao nada delas; não passam de superposição de imagens de catálogo.” Para dar um exemplo da descrição convencional, o iconoclasta Breton não hesita em apresentar exemplo de descrição de um quarto pinçado do consagrado Dostoievski (!).

Enfim, não é essa imagem convencional que liga o texto de Saramago ao Surrealismo. O sentido da visualidade, efetivamente, é outro. Breton (1973, p.188) cita o poeta francês Pierre Reverdy, adepto das vanguardas surrealista e cubista, para frisar a relevância da imagem:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas. Quanto mais longínquas e justas forem as afinidades de duas realidades próximas, tanto mais forte será a imagem – mais poder emotivo e realidade poética ela possuirá etc.

Importante a condenação do símile, nessa passagem citada. Para Reverdy – valendo-se certamente de sua experimentação cubista – as imagens mais impactantes resultariam “da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas”. Breton (1973, p. 153), ainda considerando Reverdy, chamaria de “centelha” a esse efeito de sentido resultante de uma justaposição bem-sucedida de isotopias semanticamente estranhas entre si: “O valor da imagem depende da beleza da centelha obtida; ele é, por conseguinte, função da diferença de potencial entre os

dois condutores.” Para Breton (1973, p. 153), essa centelha se esmaece na comparação, mas ganha seu fulgor “pelo princípio da associação de ideias”.

Do ponto de vista semiótico, se cada ideia corresponde a uma isotopia (reiteração semântica ao longo do texto), então a associação de ideias surpreende porque produz uma conexão de isotopias (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 275-278), o que torna o texto mais rico semanticamente e mais sugestivo e desafiador a quem cabe o fazer interpretativo. Ora, quanto mais inusitadas as associações semânticas, mais impacto terão no cálculo de sentido da parte de quem as apreende num texto.

Voltando o foco para o poema em prosa de Saramago, não faltam essas justaposições de isotopias semanticamente díspares. A estrofe de abertura do texto, por exemplo, é insólita, ao situar a narrativa dentro de uma pintura surrealista, numa surpreendente justaposição intersemiótica: “As pessoas estão sentadas numa paisagem de Dali ⁴ com as sombras muito recortadas por causa de um sol que diremos parado” (SARAMAGO, 1991, p.145). Outro efeito inusitado dessa imagem de abertura é a “de um sol (...) parado”, que afasta semanticamente o caráter natural ou astronômico do sol. Trata-se de um sol estático, portanto não natural, mas reinventado artisticamente. Na associação interdiscursiva com a pintura, não escapou a percepção de “sombras recortadas”, coerentes com a linearidade comum ao Surrealismo, sabendo-se que o linear se opõe ao pictórico, na proposta de Wölfflin (2006), sendo linear a composição que estabelece um limite nítido entre figura e fundo; e pictórica a que torna impreciso esse limite. Essa desnaturalização do sol traz a luz para o campo semântico da criação humana, portanto da ordem da cultura, efetivada pelo trabalho da arte. Assim entendido, o sol natural nada tem a revelar sobre as questões humanas. Para as questões humanas, só a luz que emana do tirocínio do *Homo sapiens* pode trazer esclarecimentos culturalmente significativos: “Quando o sol se move como acontece fora das pinturas a nitidez é menor e a luz sabe muito menos o seu lugar”. Ficam assim explicadas as sombras recortadas na paisagem tomada de empréstimo ao pintor espanhol. Elas representam a nitidez como forma figurativa do discernimento necessário para a construção de um significado para a realidade (inclusive ficcional).

A propósito de Dalí, cabe lembrar que era politicamente conservador, portanto uma presença incômoda entre os surrealistas. Essa inclinação política para a direita parece transparecer nas expressões “mau pintor” e “imagem necessária”, que aparecem no trecho acima destacado. Salvador Dalí, certamente o pintor surrealista mais lembrado, iniciou sua participação no movimento surrealista influenciado por Juan Miró. Apoando-se em Freud, como Breton e tantos outros, e tendo estabelecido diálogo com Lacan, idealizou o método crítico-paranoico, que, segundo o próprio artista, consiste no “método espontâneo de conhecimento irracional baseado na associação interpretativa crítica dos fenômenos delirantes⁵” (BRETON, 1979, p.175).

A experimentação surrealista na poética de Saramago não se restringe à citação do pintor Salvador Dalí, mas efetivamente se traduz em efeitos temáticos e figurativamente identificados com a pintura surreal. Eis alguns exemplos, colhidos da obra ora em análise:

Uma sombra estreita e comprida toca no dedo que risca a
poeira do chão e começa a devorá-lo
(SARAMAGO, 1991, p. 146)

Assim começou aquela primeira noite de escuridão com todo
o bando amassado numa nódoa de sombra sob o pálido e
distante luzeiro das estrelas (p.166)

A noite foi como um lastro de lama porque as estrelas estavam
longe e ardiam friamente (p.167)

Como se vê, selecionamos trechos em que é explorada a relação entre claridade e escuridão, que, num plano semanticamente mais profundo, são homólogos ao termo complexo *vida* versus *morte* (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 520). No primeiro trecho, nota-se que é uma “sombra estreita e comprida” que devora o ser humano; no segundo, a “nódoa de sombra” oprime um grupo de pessoas; no terceiro, a luminosidade (vida) é tomada por uma lama noturna (morte). Em todos os casos, a justaposição semântica é notória, rica em sinestésias, que se traduzem como conexões entre as isotopias da visualidade e do tato: “Uma sombra estreita e comprida toca no dedo”; “amassado numa nódoa de sombra”; “A noite foi como um lastro de lama”; e “ardiam friamente”. Desta pequena amostragem, é razoável inferir que na linguagem, assim como nos sentidos, visão e tato se complementam. Na falta daquela, socorre este. Como os sentidos estão articulados, o tato é uma extensão da visão: “Dos cinco sentidos, somente a audição (referida à linguagem) rivaliza com a visão no léxico do conhecimento. Os demais, ou estão ausentes ou operam como metáforas da visão. Falamos em captar uma ideia ou em agarrá-la.” (CHAUÍ, 1989, p. 37)

Ao longo do texto, sucedem-se figurativizações semelhantes, que nos oferecem ainda mais elementos para uma análise pictórica e revelam uma aproximação com a pintura surrealista. Mas esperamos que, para os propósitos desta breve investigação, são suficientes os indícios da visualidade que confirmam o nexos estilístico do discurso de Saramago como o Surrealismo.

2.3 Efeito de sentido do insólito

A atmosfera onírica surrealista pode ser amplamente constatada na obra de Saramago. Para o Surrealismo a poesia sugere o fantástico, o inesperado, o que,

enfim, vai além da realidade, desafiando-a com sua perturbadora magia. Marilda de Vasconcelos Rebouças (1986, p.22) assim explica uma dessas simbologias surreais, a pedra filosofal:

Uma característica a ser destacada no processo de formação do Surrealismo é o sempre crescente interesse pelos estudos da tradição alquímica, cuja busca pelo conhecimento esotérico e da pedra filosofal é quase uma metáfora do movimento. Para os membros do grupo, a realidade deve ser sempre ampliada, em direção ao maravilhoso, pedra de toque da poesia.

A ambientação da obra saramaguiana é construída sob elementos insólitos, construindo uma atmosfera fantástica que reforça as imagens indicativas do Surrealismo, como ocorre nesta rara cena de acolhimento:

Então abraçados o homem e a mulher sem uma palavra suplicaram

E a árvore a que se apoiavam transidos abriu-se por uma qualquer razão que não veio a saber-se nunca e recebeu-os dentro de si juntando a seiva e o sangue (SARAMAGO, 1991, p. 170)

Assim, durante toda a narrativa o estranhamento compõe as ações e cria uma realidade a partir de recursos insólitos, como nesta simbologia da resistência do povo oprimido, figurativizada pela reação violenta dos animais domésticos:

Um dos resultados da catástrofe [o desaparecimento de um batalhão inimigo] foi que de uma hora para outra os animais domésticos deixaram de o ser

A primeira vítima de que houve notícia foi a mulher do governador escolhido pelo ocupante

Quando o macaco amestrado que a divertia nas horas de aborrecimento a crucificou no porão do jardim enquanto as galinhas saíram da capoeira para vir arrancar-lhe à bicada as unhas dos pés (SARAMAGO, 1991, p. 159)

Todos esses fatos ganham as cores sombrias de um pesadelo. Não por outro motivo é que o sonho é representado como objeto de controle social, ou seja, como

modalizador do fazer (ou do não-fazer) de um grande sujeito coletivo (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 67-68). Num contexto em que “Fora instituído o olho de vigilância individual o olho que não dorme nunca” (SARAMAGO, 1991, p. 158), vale destacar cenas que mostram o desespero daqueles que sofrem com o regime ditatorial e perdem noites de sono, seja devido ao medo, seja por conta dos torturantes interrogatórios, como nos trechos: “Há quinze dias que o homem não dorme nem dormirá enquanto o ordenador disser não preciso de mais ou o médico não preciso de tanto / Caso em que terá o seu definitivo sono” (p.149); “E onde intermináveis insónias se resolviam em suicídio” (p.163-164). Note-se aqui a homologia entre o par figurativo sonho *versus* insônia e o termo complexo de valor semântico universal vida *versus* morte, situado no nível profundo de geração do sentido.

Tal atmosfera e tanto pessimismo não devem ser tomados, entretanto, como sintomas de niilismo. Convém alertar que uma configuração assombrosa, de um onirismo apocalíptico, não se traduz simbolicamente como derrota e capitulação dos valores humanos, assim como o *Apocalipse* de João não é a capitulação do cristianismo, num texto em que a relação interdiscursiva como o texto bíblico chega a ser explícita, como nesta passagem:

Porém segundo estava escrito em lendas antiquíssimas
haveria vozes vindas do céu ou trombetas ou luzes
extraordinárias e todos quiseram estar presentes

Alguma coisa podia talvez suceder ao mundo antes do triunfo
final da peste nem que fosse uma peste maior

Ali estão pois na praça angustiados e em silêncio à espera
(SARAMAGO, 1991, p. 147)

Trocaríamos, portanto, o “niilismo” pelo “pessimismo”, acrescentando esta reflexão de Alfredo Bosi (1989, p. 79), que traz uma convincente explicação sobre a aparente falta de esperança comum a marxistas e psicanalistas, exemplo que vem a calhar quando o assunto é o Surrealismo:

Marxismo e psicanálise são escolas de suspeita. Nem é confiável a percepção “ideológica” como que o olho burguês vê a sociedade (é a crítica dialética às ilusões da consciência reificada); nem tampouco o olhar do ego, repuxado entre o id e o superego, está isento de projeções e desvios de toda sorte (crítica freudiana à ilusão idealista do sujeito onisciente).

E tudo se ajusta à reflexão de Pierre Naville, escritor surrealista francês e um dos responsáveis pelos números de *La Révolution Surrealiste*, sobre o sentido crítico do pessimismo e sua importância para a estética artística, como aponta Michel Löwy (2002, p.64):

Para Naville, o pessimismo era a maior virtude do surrealismo em sua realidade na época e mais ainda em seus desdobramentos futuros. A seus olhos, o pessimismo, que está na origem da filosofia de Hegel e do método revolucionário de Marx, é o único meio para "escapar das nulidades e dos inconvenientes de uma época de compromisso".

Enfim, toda essa configuração insólita, que nessa ficção científica de feição apocalíptica reúne uma alta tecnologia a uma desumanização desmedida, acaba constituindo uma alegoria, que, segundo Carlos Ceia (1998, p. 19), "é aquilo que representa uma coisa para dar a ideia de outra através de uma ilação moral." No mesmo verbete, o lexicólogo Carlos Ceia faz lembrar o caráter analítico da alegoria, em oposição ao símbolo, que é sintético, e recupera o sentido de "metáfora continuada", que lhe dá Quintiliano, ou de sistema de metáforas, segundo Cícero. Como se pode constatar no texto ora investigado, "a alegoria reporta-se a uma história ou a uma situação que joga com sentidos duplos e figurados, sem limites textuais (pode ocorrer num simples poema como num romance inteiro), pelo que também tem afinidades com a parábola (v.) e a fábula (v.)." Enfim, a configuração discursiva apocalíptica recobre semanticamente – e com uso de tintas extremas – a opressão de classes sociais. E queremos crer que aqui se esboça o autor dos futuros ensaios, que são efetivamente alegóricos.

José Saramago, apesar de construir um enredo que percorre os infortúnios de uma sociedade sitiada – homóloga a uma classe social reduzida ao extremo da reificação –, apresenta no epílogo um sopro de esperança para aqueles que tanto sofreram, mas que souberam conquistar sua dignidade: "O dia amanheceu numa terra livre por onde corriam soltos e claros os rios onde as montanhas azuis mal repousavam sobre as planícies" (1991, p. 183). Porém, por fim faz alusão à memória e às marcas que o sofrimento deixou, apontando sempre o sentimento de luta e não exatamente de vitória absoluta, traço que aproxima, novamente, de uma visão surrealista, que aspira a um perpétuo movimento revolucionário.

2.4 Engajamento literário

A posição engajada é outro aspecto comum entre a produção de José Saramago e os preceitos surrealistas, sempre provocativos e polêmicos. Não se pode

falar em unanimidade no Surrealismo, mas é possível identificar uma tendência geral antiburguesa.

O grupo francês passou por vários desentendimentos durante seu período de atividades, isso devido a perspectivas partidárias e políticas divergentes. Segundo Marguerite Bonet (1986, p. 6), não foi pacífica a convivência dos surrealistas com o Partido Comunista, ao qual Breton se filiara. Externamente, era imperioso lutar contra o nazi-fascismo, forma extrema assumida pela sociedade burguesa. Internamente, operava-se uma cisão entre os comunistas, com o isolamento do trotskismo, ficando entendido que Breton era admirador de Trotski.

De sua parte, Breton reafirmou a liberdade artística, que, segundo ele, deveria articular o engajamento político à experimentação estética. Com esse binômio é que se encerra seu discurso, apresentado no Congresso de Escritores de 1935: “‘Transformar o mundo’ disse Marx, ‘mudar a vida’, disse Rimbaud, essas duas palavras de ordem para nós são apenas uma.” Numa visada semiótica, percebe-se nessa frase a construção de um sincretismo entre valores sociais e valores individuais, ou seja, Breton está propondo uma relação de homologia semântica entre os pares dicotômicos liberdade *versus* opressão e vida *versus* morte, de tal modo que haja identidade, de um lado, entre liberdade e vida e, de outro, entre opressão e morte. Ao lado de Marx ele citou Rimbaud, mas, como se vê, poderia ter citado Freud que o paradigma proposto se manteria.

De fato, os anos que decorreram após o discurso no qual Breton proferiu essa frase trouxeram mudanças de pensamento, mas de modo algum uma revisão cabal de sua visão de mundo, firmemente assentada no marxismo. Michel Löwy traz este esclarecimento sobre a relação entre a estética artística e a filosofia de Hegel e Marx:

Como Breton sempre afirmou, desde o *Segundo Manifesto do surrealismo* até seus últimos escritos, a dialética hegeliana-marxista está no coração da filosofia do surrealismo. Ainda em 1952, em *Entretiens*, ele não deixava nenhuma dúvida a esse respeito: o método de Hegel "colocou na indigência todos os outros. Onde a dialética hegeliana não funciona, não há, para mim, pensamento, esperança de verdade" (LÖWY, 2002, p. 12)

No caso de *O ano de 1993*, confirma-se a correlação entre o indivíduo e a sociedade. O drama particular é a metonímia do drama sócias, confirmando-se a homologia entre liberdade e vida, que recebem investimentos euforizantes, e opressão e morte, que são disfóricos. Assim, o contexto de sítio militar é usado figurativamente para se discutir a relação opressor e oprimido, apresentando-se uma sociedade que está em disjunção com os princípios civilizatórios contemporâneos, no que resulta o império da barbárie, marcado pela tortura e toda sorte de violência estabelecida para o controle social, político e econômico. Nesse

conjunto de figuras, que a tradição poética identifica como alegoria, há imagens aterrorizantes que poderiam ser associadas tanto a um governo autoritário em particular, como aos grandes casos de repressão que marcaram a História mundial do século vinte, como o nazismo.

Vale lembrar que, no período político que antecedeu a publicação de *O ano de 1993*, Portugal vivia sob a ditadura salazarista (1926-1974), derrubada pela Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974. Já o Surrealismo nasceu em contexto histórico localizado entreguerras. Ao negar o sistema opressivo, em ambas as situações históricas, renova-se a própria arte, com que se busca ver o mundo por um novo prisma, reverberando-se concepções ideológicas alternativas ao *status quo*.

Podemos inferir que tanto o Surrealismo como a obra de José Saramago, apontam suas produções para uma postura crítica segundo a qual, para interferir na realidade social, é preciso surpreender, pois só a alegoria de um mundo insólito parece ser capaz de tirar a máscara ideológica, cujo disfarce esconde um mecanismo não menos insólito de controle social. Convidar ao engajamento político passa, necessariamente, pela capacidade da imaginação, pois, para além de trazer o deleite, a literatura é capaz de levar ao exercício do estranhamento, da empatia, da consciência crítica, enfim.

Considerações finais

O Surrealismo permanece em *O ano de 1993*, pelo menos em seus traços essenciais. Considerando que a fase poética é reconhecida pelo próprio autor como “espinha dorsal” na construção de seu corpo literário, não resta dúvida de que essa presença, ensaiada em seu poema em prosa, se projeta sobre os romances de sua fase madura.

Constatamos que, do Surrealismo, *O ano de 1993* herdou (1) a experimentação estética, constatada, por exemplo, na opção pelo poema em prosa, que representa uma negação às convenções coercitiva do discurso poético tradicional, o que se confirma numa escrita sem pontuação, explícita ruptura com as regras gramaticais; (2) a visualidade, que é marcada pela relação intersemiótica com a pintura, sobretudo com a explicitação da obra de Salvador Dalí; (3) o insólito, estratégia discursiva construída pela justaposição de isotopias de campos semânticos díspares, como preconizava a teoria surrealista; e (4) o viés ideológico marxista, que, de forma alegórica, constrói uma ficção científica de feição apocalíptica, que serve figurativamente para a negação dos símbolos opressivos da sociedade de classes e a afirmação da emancipação humana.

Notas

¹ Texto original: En 1925 se trasladó a la capital francesa. Durante esa época colaboró como crítico en publicaciones de Madrid y París, dando a conocer sus concepciones

cinematográficas (...). Adscrito al surrealismo, llamó a Dalí para escribir el guión de *Un Perro Andaluz*, película realizada en abril de 1929 con dinero de su madre, que tuvo gran éxito entre la intelectualidad parisina y recibió los elogios de Eiseinstein.

² Texto original: “Breton fait remarquer ‘Royauté’, ‘Dévotion’ et ‘Parade’, poèmes en prose de Rimbaud”.

³ Texto original: “Mais il me semble que ta voix est moins rauque, et que tu parles plu librement.”

⁴ O original de Saramago traz a grafia sem o acento agudo”.

⁵ Texto original: “En cela consiste l’activité paranoiaque-critique telle qu’il l’a définie: méthode spontaanée de connaissance irrationnelle basée sur l’association interpretative-critique des phénomènes délirants”.

Referências

AZEVEDO, Érika Pinto de. *L’écriture automatique chez trois écrivains surréalistes français*: André Breton, Benjamin Péret et Claude Courtot. 2012. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em:

<<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/102199/000930099.pdf?sequence=1>> Acesso em: 03 out. 2016.

BONNET, Marguerite. Trotsky et Breton. *Cahiers Leon Trotsky: Trotsky et les écrivains français*, Grenoble, v. 1, n. 25, p.5-17, mar. 1986. Trimestral.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAIS, Adauto (ORG.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRETON, André. *Le Surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, 1979.

BRETON, André. Manifesto do surrealismo. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

BRETON, André. *Por uma arte revolucionária independente*. Trad. Carmem Sylvia Guedes, Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Paz e Terra; CEMAP, 1985.

CEIA, Carlos. Sobre o conceito de alegoria. *Matraga*. Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p.19-26, out. 1998.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAIS, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima e outros. São Paulo: Contexto, 2008.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o sentido*: ensaios semióticos. Trad. Ana Cristina Cruz Cezar e outros. Petrópolis, Vozes, 1975.

LÖWY, Michael. *A estrela da manhã*: surrealismo e marxismo. Trad. Eliana Aguiar Rio de Janeiro. Civilização brasileira: 2002.

REBOUÇAS, Marilda de Vasconcelos. *Surrealismo*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

SARAMAGO, José. Entrevista. In: ARIAS, Juan. *José Saramago: o amor possível*. Trad. Rubia Prates Goldoni. Rio de Janeiro: Manati, 2004.

SARAMAGO, José. *O ano de 1993*. In: *Obras de José Saramago*. Porto: Lello & Irmão, 1991. v.1. p.141-185.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

VILLASEÑOR, Pedro Matute. El surrealismo en el cine: una visión a la obra de Luis Buñuel. *Revista Digital Universitaria*, México, v. 7, n. 8, p.1-16, 10 set. 2006. Mensal. Disponível em: <http://www.revista.unam.mx/vol.7/num9/art73/sep_art73.pdf>. Acesso em: 2 out. 2016.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2006.