

REVISTA

DE ESTUDOS SARAMAGUIANOS

n. 5 janeiro 2017



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 Belén Vera; Laura Gabriela Crespo; Cintia Ordoñez; Cintia Malakkian; Laura V. Ruiz; Lucía Inés Sobral Gómez; Nuria González Fabi.

REVISÃO DOS TEXTOS (PORTUGUÊS)

Pedro Fernandes de O. Neto

REVISÃO DOS TEXTOS (ESPAÑHOL)

Regiane Santos Cabral de Paiva

Brasil – Portugal – Argentina, janeiro, 2017.

ISSN 2359 3679

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Gilberto Alves Sobrinho

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

Carlos Pazos-Justo; María Victoria Ferrara; Eula Pinheiro; Daniel Cruz Fernandes; Maria Carolina de Oliveira Barbosa; Rodrigo Conçole Lage; Jorge Luís Verly Barbosa; Antonio Arenas Berrío; Fernângela Diniz da Silva; José Leite Jr.



ÍNDICE

11

Apresentação

14

***A jangada de pedra*, de José Saramago: repertório e sistema interliterário ibérico**

CARLOS PAZOS-JUSTO

26

O ano de 1993. A poesia distópica de José Saramago

MARÍA VICTORIA FERRARA

44

Memória: o passado é presença presente (*Cadernos de Lanzarote, As pequenas memórias, O caderno e O caderno 2*)

EULA PINHEIRO

55

A construção de Viagem de Portugal

DANIEL CRUZ FERNANDES

69

No reparo da história, o nascimento da ficção: a propósito da *História do cerco de Lisboa*, de José Saramago

MARIA CAROLINA DE OLIVEIRA BARBOSA

80

Uma leitura saramaguiana do Salmo 136

RODRIGO CONÇOLE LAGE

98

Um romance inacabado, uma ideia que segue: uma leitura adorniana de *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*

JORGE LUÍS VERLY BARBOSA

108

A presença do Surrealismo na obra *O ano de 1993*, de José Saramago

FERNÂNGELA DINIZ DA SILVA

JOSÉ LEITE JR.

RESENHAS

125

***Alabardas*, o romance inacabado de José Saramago**

ANTONIO ARENAS BERRÍO

APRESENTAÇÃO

Os seres humanos não podem aceitar as coisas como elas são, porque isso leva-nos directamente ao suicídio. Temos que acreditar nalguma coisa e, sobretudo, temos de ter um sentimento de responsabilidade colectiva, segundo o qual cada um de nós será responsável por todos os outros.

José Saramago

Resistir. Esta é uma palavra de ordem para o anoitecer de uma comunidade cujas determinações pareceram nos levar a um lugar de luzes. Precisaremos, mesmo sabendo qual o lugar da noite, atravessar tudo de novo, e ao que parece sem olhos de reparar (o que é ainda mais grave), para ao menos aviltar uma possibilidade de plenilúnio. Erramos ao acreditar na perenidade do lugar da utopia. Mas erramos mais ainda torná-la desencanto. Porque esta é ânima. Passo. Estágio de. Trânsito. E o lugar das luzes, logo, continuidade. É o estar sempre alerta – para recuperar a metáfora de José Saramago quando imagina todo um povo atento aos desmandos do poder e que em demonstração de seu lugar na ordem social resgata toda sorte de luminárias para abrir a noite escura de fuga das autoridades políticas da cidade do voto branco no *Ensaio sobre a lucidez* – um dos romances-parábolas mais coerentes com a atual conjuntura porque atravessamos.

A responsabilidade do cidadão já agora tornado sujeito, qualquer-coisa numa comunidade líquida, retomando a expressão fundamental cunhada por Zigmunt Bauman para se referir a ordem social contemporânea, obriga não a reivindicação de uma coletividade, mas de interposições. Isto é, a condição de sermos a partir do reconhecimento pelo lugar do outro. A conjunção de uma rede de alteridades é a possibilidade de rompermos com o imperativo dos modelos unilateralistas e ultrapassados nesse tempo crepuscular. Antes disso, na conjuntura em que nos encontramos, são bolhas de respirar. Mas é preciso ampliá-las. A luta é contínua.

A constatação sobre a repetição do mesmo – sem esquecer que é também este um já-outro porque as condições são igualmente outras – não se trata de um elogio sobre. Nesta hora, funciona com mais um dos vários alertas (“Uivemos, disse o cão”); condição, portanto, contrária a outra que parece ter servido de força motriz para o levante dessa outra noite, nossa inabilidade, silêncio ou acomodação.

As condições sociais cujas bases são agora o consumo e a sobrevivência ante o medo terrível de ser tragado pela miséria imposta com o nome de crise pelo poder dominante resultaram nisso: uma cegueira que já nos impossibilita distinguir a linha das coisas, as formas do outro, colocar-se em maneira de atenção para o forjado na surdina contra a gente simples, os trabalhadores. Se deixarmos algum dia a posição de submissos à parafernália do consumo e à de bestificados com o brilho dos ecrãs – algumas das distrações que nos desviam o olhar para o nosso entorno, para a farsa dos discursos, para a condição do outro – não sabemos. E enquanto não sabemos, ficarmos parados pode ser uma fatalidade. A alternativa que nos sobra é resistir. E uma das maneiras é tornando as distrações lugares colonizados pela força de descontinuação do mal. Espaços como estes, como a Revista *Blimunda*, a Fundação José Saramago – para citarmos os lugares de ousar e manter vivas as ousadias do dizer – são bons exemplos disso. São resistências. Devemos ampliá-las.

Outro desses lugares de descontinuidade do lugar do poder desvairado é a literatura – matéria que nos alimenta e alimenta os outros espaços citados acima. A literatura é um dos oásis. Lugar de resistência. De maneira mais ampla, sim, é preciso nos desfazer da falácia imposta pelo poder de que a cultura é tão somente o ócio, o alegre passatempo – como se vende atualmente nos míseros espaços da mídia, por exemplo – e acreditar que por ela passam nossos destinos e problemas e nela está, como sempre foi sua condição, maneiras de se pensar e de respirar em tempo de fezes, renovando a expressão de um poema de Carlos Drummond de Andrade escrito num estágio semelhante ao de então. Dizemos “então” como quem diz “de sempre”, porque se a condição de estarmos lúcidos deve ser o alimento das nossas vontades, isto é, continuamente ativa, é porque nunca as tais forças de esmagamento da gente oprimida foram destituídas da comunidade humana. Essa foi outra condição tornada pelo brilho fosforescente do poder unilateral. Para nos fazer cómodos. Urge desassossegar!

Por isso, quando nos propomos falar sobre literatura é, em tempos de opróbrio, também como maneira de resistência. Não é qualquer literatura sobre a qual falamos; é a literatura do “não”, imperativo da revisão assinalado de forma diversa por um escritor na sua obra, no discurso e na postura como intimação contra a inércia dos sujeitos e as verdades únicas. Que ainda nos reste essa possibilidade de um fio de lucidez a perpassar a noite. Se não nos salvamos pela literatura, que ao menos possamos encontrar nela uma possibilidade de confronto contra a mesmice do imposto. Talvez esteja nesse lugar outra maneira de habitar a existência antes da possível total aridez.

Equipe editorial

A JANGADA DE PEDRA, DE JOSÉ SARAMAGO: REPERTÓRIO E SISTEMA INTERLITERÁRIO IBÉRICO*

CARLOS PAZOS-JUSTO

Este trabalho pretende, num primeiro momento, analisar o texto de José Saramago, *A jangada de pedra*, especialmente o repertório em jogo nesta obra, assim como o de outros textos não ficcionais do autor, para depois aproximar-nos da relação entre produtor e produto literários e a crítica literária no *sistema interliterário peninsular*, ou *ibérico*, noção que tomamos de Arturo Casas (2003). Segundo este autor, o espaço geocultural ibérico poderia ser estudado, a partir dos desenvolvimentos teóricos de Itamar Even-Zohar, como um *sistema interliterário*, isto é, como “un grupo de literaturas nacionales vinculadas históricamente que mantienen entre sí una serie de relaciones jerárquicas y de flujos repertoriales o de interferencias, de modo semejante a los que se dan entre los sistemas periféricos y central de los polisistemas fuertes” (p.73)¹.

A tarefa proposta apresenta-se materialmente complexa, pois como apontou Carlos Reis no ano 2000: “Se um dia se fizer a história da literatura portuguesa da segunda metade do século XX, o historiador desse tempo a vir [...] não deixará, por certo, de ser surpreendido pela abundância de estudos, de dimensão e de configuração vária, dedicados a José Saramago” (apud LAGO, 2000, p.5). Com efeito, os trabalhos académicos e não académicos à volta da produção literária, e não só, do Nobel português são já um objeto dificilmente abarcável. No entanto, a profusão considerável de estudos, entrevistas, homenagens, etc., são índice da posição central que ocupa José Saramago no sistema literário português. Provavelmente foi o sociólogo e crítico literário João Pedro George (2002, p.231) quem mais claramente

mostrou a centralidade de Saramago (cf. GROSSEGESSE, 2005, p.181), argumentando-a em função de:

- A numerosa produção ficcional e não ficcional do autor em foco;
- Os prémios literários outorgados; 19 entre nacionais e estrangeiros em 2002²;
- A “inclusão nos currículos escolares do ensino liceal”, nomeadamente o *Memorial do convento*, leitura obrigatória no 12º ano;
- Como já foi dito, o fato de ser objeto de abundantes estudos académicos em Portugal, e no estrangeiro;
- Obtenção do Prémio Nobel da Literatura que, segundo João Pedro George, “completou o círculo de consagração literária”.

O sociólogo da Universidade Nova de Lisboa refere ainda o número especial da revista *Colóquio Letras* (1999) como mais um elemento consagrador: “Tratando-se de uma revista caracterizada pelo critério da consagração póstuma dos escritores, é significativo que a atribuição do Nobel a um escritor português vivo permita abrir uma exceção”³.

Repertório d’*A jangada de pedra*

Indo ao texto em foco. A “ideia forte”, assim denominada pelo próprio autor (SARAMAGO, 1986b, p.25), é a separação da Península Ibérica da Europa e a posterior navegação pelo Atlântico, já sem Gibraltar e com risco ultrapassado de colisão com os Açores, até se fixar no oceano entre a América Latina e a África. Enquanto isto acontece, cinco personagens, ou seis se incluirmos o cão, realizam uma viagem atravessando vários territórios peninsulares⁵. Interessa-nos especialmente evidenciar o material repertorial que remete para o espaço geocultural peninsular ficcionado por Saramago. Entre a separação e a paragem oceânica, a prosa de Saramago arquiteta uma Península Ibérica, como espaço geocultural individualizado, recorrendo a estratégias repertoriais próprias e a materiais concretos. Em primeiro lugar, incontestavelmente, a própria “ideia forte”, a separação da Europa, é um elemento fundamental na individualização do território peninsular, afinal, segundo o autor “A Península separa-se porque nunca esteve ligada à Europa” (SARAMAGO, 1986b, p.24). No entanto, esta construção de um território ibérico individualizado recorre também a uma “viagem para o interior” (BULGER, 1997, p.330), onde encontramos várias estratégias repertoriais.

Em primeiro lugar é detectável no texto a introdução do que denominamos **História partilhada**. Neste sentido, por exemplo, interpretamos a menção de Viriato e Nuno Álvares Pereira como “heróis da mesma pátria” (SARAMAGO, 1986a, p.115), a referência a Toro, Tordesilhas e Simancas como “lugares todos eles que à história

portuguesa de perto tocam” (SARAMAGO, 1986a, p.275), ou as alusões às específicas formas de se olharem portugueses e espanhóis: “os espanhóis, que sempre desdenharam das nossas ajudas” (SARAMAGO, 1986a, p.315).

José Saramago recorre também, ao introduzir personagens oriundas do Estado Espanhol, à inclusão no texto da **língua e da literatura espanholas**, ao lado da língua e da literatura portuguesas (cf. BULGER, 1997, p.332) fazendo-as conviver no texto. De tal modo que são utilizadas palavras da língua espanhola como “apagón” (SARAMAGO, 1986a, p.191), “testuz” justificada com “a palavra é castelhana, mas usa-se aqui por fazer falta em português” (SARAMAGO, 1986a, p.59)⁵. Insere também citações de Unamuno ou mesmo introduz um, no texto assim denominado, “refrão ibérico” (“Quem a árvore se recolhe, duas vezes se molha, esta é a versão portuguesa, modificada”, SARAMAGO, 1986a, p.268). Quanto à literatura espanhola, na obra são convocados António Machado (p.73), Unamuno (p.93), D. Quixote (p.145), Sancho (p.88).

Outra das estratégias será, em nosso entender, o recurso a uma **Pluralidade Ibérica**, presente no texto, sendo esta a estratégia repertorial que mais ativamente contribui à construção desse espaço geocultural peninsular individualizado. Entendemos esta Pluralidade Ibérica como o conjunto de referências e alusões, explícitas ou implícitas, à uma Península Ibérica diversificada e plural. Pode-se exemplificar esta Pluralidade Ibérica na tentativa, quase constante, de caracterizar as personagens e pessoas em função (entre outras estratégias) do seu lugar de origem. Assim, o que diz Roque Lozano “De um habitante do norte não [o] ouviríamos”, ou “... as andaluzas têm o sangue quente”. A Pluralidade também se expressa na inclusão de símbolos regionais, como a bandeira de Navarra (SARAMAGO, 1986a, p.23), ou em trechos como este, quando é proposta a capital peninsular em Madrid: “O coro de protestos não se limitou a Portugal, também as regiões autónomas espanholas se insurgiram contra a proposta, considerada como uma nova manifestação do centralismo castelhano” (SARAMAGO, 1986a, p.297).

Esta pluralidade, proposta como característica peninsular, atinge também Portugal quando se alude no texto a uma hipotética separação do Algarve, pois “eles sempre tiveram aquela ideia de serem reino à parte” (SARAMAGO, 1986a, p.97).

Dentro desta Pluralidade Ibérica, parece-nos viável introduzir uma observação específica para o tratamento dado aos galegos e à Galiza n’*A jangada de pedra*. Além da existência de uma personagem central de origem galega, Maria Guavaira⁶, aparecem no texto referências à Galiza como: “aos povos pequenos ninguém dá ouvidos, não, mas não é mania da perseguição, mas histórica evidência” (SARAMAGO, 1986a, p.25); ou quando Pedro Orce, respondendo a Pedro Anaíço, especifica: “A minha terra é a Andaluzia, Terra e país são tudo o mesmo, [replicou

Pedro Anaíço] Não são, podemos não conhecer o nosso país, mas conhecemos a nossa terra, Já alguma vez foste à Galiza, Nunca fui à Galiza, a Galiza é a terra doutros" (p. 178).

Ao mesmo tempo, como assinala Maria Paula Lago, no texto, "ser português, ou este modo de ser português próprio da figura autoral, implica ainda uma particular afinidade com os galegos" (LAGO, 2000, p.74) exemplificável em: "Velhos galegos ou portugueses, que tudo é a mesma galeguice e portuguesice" (SARAMAGO, 1986a, p.220). Também no seguinte trecho quando se mencionam as negociações entre espanhóis e portugueses aquando do possível choque com a América do Norte:

E sabe-se, ou julga-se saber, que entre certos meios políticos portugueses circula um movimento tendente a um entendimento bilateral, embora de carácter não oficial, com a região da Galiza, o que evidentemente, não irá agradar nada ao poder central espanhol, pouco disposto a tolerar irridências, por muito disfarçadas que se apresentem

E continua:

havendo mesmo quem diga, com acerba ironia, e tenha posto a correr, que nada disto teria acontecido se Portugal fosse do lado dos Pirinéus, e, melhor ainda, se ficasse agarrado a eles ao dar-se a ruptura, seria a maneira de acabar, de uma vez para sempre, pela redução a um só país, com esta dificuldade de ser ibérico, mas aí enganam-se os espanhóis, que a dificuldade subsistiria, e mais não dizemos (SARAMAGO, 1986a, p.283).

A análise da intervenção de José Saramago no campo literário com *A jangada de pedra* não deve deixar de lado os textos não ficcionais que sobre a mesma temática tem produzido o Nobel português. Capital neste sentido será o artigo "O (meu) Iberismo" aparecido no *Jornal de Letras* em 1988 (31/10/88), publicado posteriormente com algumas modificações em Madrid, 1990, como prólogo de *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa* (MOLINA, 1990, p.5-9); também "A Ibéria entre a Europa e a América Latina" aparecido em 1992 na revista *Vértice* e no ano 1995 em Santiago de Compostela na revista *Olisbos* sob o mesmo título. Outro texto pertinente será "Europa sim, Europa não" publicado no *Jornal de Letras* em 1989 ou entrevistas como a publicada na obra já citada, *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa* de César António Molina. Em todos estes textos o produtor em foco desenha e explicita o seu programa ideológico à volta das

relações intra e extra-peninsulares, chegando mesmo a explicar o *sentido d'A jangada de pedra*:

Neste livro, tentei mostrar duas coisas; primeiro: a Península Ibérica tem pouco a ver com a Europa no plano cultural [e possui] uma cultura fortemente caracterizada e distinta. Segundo: há na América um número muito grande de povos cujas línguas são a espanhola e a portuguesa. Por outro lado, nascem em África novos países que são as nossas antigas colónias. // Então imagino, ou antes, vejo, uma enorme área ibero-americana e ibero-africana, que terá certamente um grande papel a desempenhar no futuro (SARAMAGO, 1986b, p.24)

Numa tentativa, quicá excessivamente simplificadora mas útil aqui, de caracterizar o pensamento saramaguiano a respeito da relações intra e extra-peninsulares, podemos apontar as seguintes linhas principais:

- Consciência da construção desde o campo do poder do “rancor” (SARAMAGO, 1988) ao vizinho peninsular;
- Visão da Espanha com “constelação sócio-histórica-cultural pluriforme” (SARAMAGO, 1988);
- Crença nas virtualidades de um maior relacionamento nomeadamente cultural entre as partes que configuram a Península Ibérica e na existência de elementos, especialmente de tipo culturais, comuns a todo o território peninsular;
- Descrença na construção europeia em curso;
- Necessidade de incrementar o diálogo cultural com América Latina e parte da África.

Este posicionamento ideológico do autor remete inexoravelmente, em nosso entender, para a noção *iberismo*. Mas que iberismo?

Uma tentativa possível de classificar o iberismo foi praticada por António Bartolomeu Ferreira (FERREIRA, 2005, p.248-9). Segundo este autor, atendendo designadamente aos objetivos, o iberismo pode ser classificado em:

1. Iberismo monárquico: “assente em pressupostos políticos e materiais”;
2. Iberismo federalista: personificado, segundo o autor, em Antero de Quental e Teófilo Braga e alguns grupos catalães⁷;

3. Iberismo cultural: não de carácter político, que segundo o autor encontra a sua base “num conjunto de aportações intelectuais dos dois países no sentido de resumir a aspiração ideal à associação das diferentes tendências de pensamento na península” (FERREIRA, 2005, p.248-9).

José Saramago, como apontou o próprio António Bartolomeu Ferreira, enquadrar-se-ia neste último grupo, embora o Nobel português fale de *trans-iberismo*⁸. Notem-se neste sentido as analogias presentes entre o pensamento do Nobel português e o do Professor Eduardo Lourenço (cf. BAPTISTA, 2005, p.15 e ss.)⁹, talvez apenas matizáveis no euroceticismo do primeiro (cf. SARAMAGO, 1989), que nos permitem estabelecer uma relação de igualdade de pensamento entre os dois autores.

Crítica literária e *A jangada de pedra* no sistema interliterário peninsular

Tomando em consideração, como apontou Arturo Casas, o fato de o iberismo ter servido de “plataforma” idónea para os contatos interliterários (2003, p.81), verificamos que as intervenções de José Saramago no panorama literário peninsular têm suscitado diversas interpretações por parte da crítica literária.

Para situar o Nobel português no sistema literário espanhol parece-nos pertinente a análise de José Luís Gavilanes Laso quem, a respeito das relações e influências entre as literaturas portuguesa e espanhola, afirma que, depois de Fernando Pessoa, José Saramago é o segundo “fenómeno de proyección de las letras portuguesas en España” (GAVILANES, 1999, p.81 e ss.), situando-se entre os autores mais vendidos, sendo largamente premiado, objeto de homenagens e críticas unanimemente positivas, assim com tem ocupado em numerosas ocasiões posições destacáveis nos meios de comunicação espanhóis. Desenha-se aqui, portanto, uma posição central no sistema literário e cultural espanhol.

César António Molina, equiparando os discursos *iberistas* de Eduardo Lourenço, a Natália Correia de *Todos somos hispanos* e José Saramago, como defensores de um diálogo cultural entre a Espanha e Portugal, afirma a respeito de José Saramago:

José Saramago es quizá el único escrito peninsular que ha tomado conciencia de ser el ‘primer’ *escritor ibérico*. Es decir, el primero que a través de varias de sus obras [...] reflexiona sobre el pasado y el presente común. Saramago ha roto un tabú secular. La balsa de piedra es por eso, y a pesar de sus logros y fallos, la obra de un gran autor que *debemos*

considerar como nuestro (MOLINA, 1990, p.288, itálico nosso).

É possível encontrar uma correspondência entre as afirmações do que já foi Ministro da Cultura do Governo espanhol e as palavras de Eduardo Lourenço em que expõe a presença da literatura portuguesa no Estado Espanhol: “Veja-se o caso de José Saramago, que é já um caso clássico, ou de Lobo Antunes. São dois autores espanhóis, quer dizer ficam espanhóis; são traduzidos e ficam espanhóis” (*apud* BAPTISTA, 2005, p.38).

Com todas as reservas pertinentes, estas palavras parecem indicar uma pertença, não exclusiva em todo caso, do produtor em foco ao sistema literário espanhol.

Estas e outras afirmações do género, são, em nosso entender, expressão de tomadas de posição no sistema interliterário ibérico, não livres de polémica, que visam exemplificar com José Saramago uma determinada concepção do sistema interliterário ibérico, em função da identidade geradora do repertório presente n’*A jangada de pedra*, como no primeiro caso visto, e também da presença de autor e obra no sistema literário espanhol no segundo. A este respeito, repare-se, nas afirmações do Professor compostelano Elias Torres, referidas à presença de Saramago no campo cultural espanhol, nomeadamente a partir de 1993:

O inimigo castelhano acolhia o exilado, ‘reconhecia-o’ praticamente de maneira unânime: José, já com j espanhola, começou a participar [activamente] na vida literária do estado vizinho [...] José aparecia, em geral mas sobretudo em meios culturais progressistas, como a voz progressista de Portugal – e caminhava cada vez mais para a sua consolidação como “escritor ibérico”, que é o qualificativo que desde muito tempo atrás utilizavam alguns elementos espanhóis quando querem *fagocitar* um escritor de êxito luso e convertê-lo em espanhol de aspiração. A crítica espanhola, especialmente determinada crítica, louvou o escritor de esquerda, comprometido, português, iberista e ibérico (TORRES, 1999, p.469-470, itálico nosso).

José Freire Antunes em *Os espanhóis e Portugal*, numa leitura muito pessoal e exterior ao âmbito literário, mas pertinente segundo o nosso critério para nos aproximar das *tensões* existentes no sistema interliterário ibérico a respeito do caso Saramago, faz afirmações do tipo: “os espanhóis gostam de Saramago por ser iberista” (ANTUNES, 2003, p.294) ou “o acolhimento a Saramago só ficaria incondicional após a ‘submissão’ iberista, patente no livro *Jangada de Pedra* [...] A

partir daqui, tudo em Saramago seduziu a Espanha [...] Suscitava até Saramago um consenso mediático transversal que, antes da atribuição do Nobel, incluía o diário conservador *ABC*” (p.292). Mas provavelmente a asseveração mais controversa de José Freire Antunes seja: “Já em 1998, o poder cultural da Espanha no mundo tinha ficado patente na atribuição do prémio Nobel de Literatura ao português José Saramago, um militante comunista migrado, cinco anos antes, para Lanzarote, uma das ilhas canárias” (p.289).

Note-se que ao lado destas manifestações, a prática verificada nos vários estudos sobre Saramago produzidos desde o sistema literário português, concretamente sobre o texto *A jangada de pedra*, não põe em questão a *portugalidade* da obra, isto é, a inclusão de produtor e produto literários no sistema literário português, observando-se até nalguns casos interpretações em que esta *portugalidade* é destacada¹⁰. Assim, entendemos, podem ser interpretadas, entre outras, as leituras de Laura Fernanda Bulger, quando refere a língua, a literatura, as tradições “e até [o] modo como cada um deles exprime surpresa” como elementos de separação entre os “dois povos ibéricos”; segundo a autora, “estes [...] são aspectos que a voz narradora faz questão de sublinhar ao longo do romance” (1997, p.332). Maria Paula Lago ao analisar *A jangada de pedra* enfatiza em numerosas ocasiões a *portugalidade* do narrador (2000, p.74 e ss.) e chama a atenção para a tradução espanhola do texto onde são rasuradas algumas marcas que apagam as “pertencas do narrador” (p.78). Para Maria Alzira Seixo *A jangada de pedra*: “Trata-se, pois, de uma *narrativa de recuperação e de salvação*, espécie de odisseia compensatória dos desastres e dos desajustes da épica das descobertas, e *das histórias trágico-marítimas lusas*, em peregrinação de reajustamento indagador e crítico (como em Fernão Mendes Pinto)” (1999, p.316, *itálico nosso*).

Todavia, é possível observar no sistema interliterário ibérico, leituras dos produtos literários saramaguianos, que servem a outros interesses actuates no próprio sistema. Assim interpretamos, por exemplo, a leitura feita pelo professor de Filologia Catalã Juan Ribera Llopis no número especial dedicado a José Saramago da revista *Colóquio Letras* (1999) já citado. Sob um sugestivo título, “Ilhas, illas, illes, islas, uharteak: pen(ta)ínsula”, o autor ao analisar a obra de Saramago, nomeadamente o texto em foco, situa em pé de igualdade, as “cinco tradiciones literarias”, denominando o sistema interliterário ibérico “penta-insula” (Ribera, 1999, p.481).

Outras leituras da obra de Saramago, desde os sistemas literários periféricos, permitem detectar outros pressupostos. Para Pilar Vázquez Cuesta (1995, p.6), focando o repertório, “o ano de 1986, em que aparece *A jangada de pedra*, pode considerarse un fito no tocante a presencia de personaxes galegas na literatura portuguesa”, pois a investigadora galega, concebe as relações literárias galaico-portuguesas assimétricas ao ser maior a presença portuguesa na galega do que ao invés. O já mencionado Professor Elias Torres, particularmente interessado no

estudo do relacionamento literário/cultural galego-português, detecta um “*corpus identificador*”, comum a galegos e portugueses em três romances de José Saramago, entre eles *A jangada de pedra*, em função, segundo o Professor compostelano, do tratamento dado à *matéria galega* (TORRES, 1993, p.448). Indicativo das leituras *periféricas* do(s) texto(s) saramaguiano(s) é também, em nosso entender, o trabalho de Carlos Alhegue Leira “O Prémio Nobel de Saramago na imprensa galega ou falar e nom dizer nada”, em que são citadas críticas literárias que tanto servem para reivindicar o estatuto dos escritores (problemático nos sistemas literários periféricos) como para estabelecer fronteiras entre as literaturas galega e portuguesa (questão geradora de alguma polémica no sistema literário galego) (ALHEGUE, 1999).

Nota final

Haveria, evidentemente, outros estudos, leituras, depoimentos, pertinentes para melhor argumentar este trabalho. Inclusive as produções artísticas baseadas nos romances de Saramago, nomeadamente a adaptação ao cinema d’*A jangada de pedra*, poderiam ser aqui convocadas. Consideramos, no entanto, que o aqui exposto serviu nalguma medida para evidenciar, em primeiro lugar, que existe uma quase unanimidade dos autores e estudos aqui citados à hora de conceder uma posição central a Saramago dentro do sistema interliterário ibérico.

Em segundo lugar, verifica-se que os elementos repertoriais presentes n’*A jangada de pedra*, assim como outros textos não ficcionais do autor, inevitavelmente vinculados ao iberismo cultural, possuidores de um alto poder gerador(/legitimador) de identidade(s), ao lado da presença do autor no panorama sociocultural espanhol, contribuem para delinear um sistema interliterário peninsular grávido de intervenções diversas, por vezes contrárias, manifestação de diferentes concepções e das *tensões* existentes no próprio sistema interliterário ibérico.

Notas

*Este trabalho foi inicialmente publicado na revista *Diacrítica. Série Ciências da literatura*, 2008, n. 22, p.197-209 e depois de revisto, cedido para publicação na *Revista de Estudos Saramaguianos*.

¹ Por não ser este um trabalho teórico não nos estenderemos mais sobre este assunto, remetendo o leitor interessado para o trabalho já citado de Arturo Casas ou, do mesmo autor, “Catro modelos para a nova Historia literaria comparada. Unha aproximación epistemolóxica” (CASAS, 2004). Além desta noção teórica, serão utilizados ao longo do trabalho os contributos metodológicos de Itamar Even-Zohar (1999), nomeadamente as

noções de *sistema literário e repertório*, assim como, em menor medida, os conceitos *campo literário* e *campo cultural* de Pierre Bourdieu (2004).

² O mesmo autor e para o período 1960-1998 atribui a José Saramago 11 prémios no âmbito português, apenas igualado por Vergílio Ferreira no mesmo período.

³ Mais, neste sentido: “E até já existe um Prémio Literário José Saramago” atribuído pelo Círculo de Leitores (GEORGE, 2002, p.231).

⁴ Para visualizar no mapa da península o percurso dos protagonistas pode-se consultar o trabalho de Cristina Sofia Pires (PIRES, 2004).

⁵ Lembre-se neste sentido, a presença de língua e personagens espanholas numa obra anterior, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de 1984.

⁶ Sobre o nome desta personagem manifestou-se César António Molina com “cuyo nombre recuerda a la cantiga de amigo Garvaira” (MOLINA, 1990: 287); enquanto que para Pilar Vázquez Cuesta *Guavaira* é “¡nome tan extraño, semella alpuxarreño!” (VÁZQUEZ, 1995: 6). Nos apontamentos “Caderno de apontamentos para a “Jangada de Pedra”, publicados conjuntamente com os números 151-152 da *Colóquio Letras* e transcritos por Maria Jorge, ao lado da forma *Guavaira* aparecem as afins *Guavaia*, *Guavai* e *Guaíva*; note-se que as quatro versões aparecem no *Caderno* antes de ser atribuída origem à personagem, aliás, o próprio Saramago escreve no *Caderno*: “De Maria Guavai e Joaquim Sassa nunca se saberá se são portugueses ou espanhóis. Mas os outros têm de aparecer com a sua nacionalidade” (SARAMAGO, 1999).

⁷ O autor escreve: “Por parte de Espanha, tiveram um certo eco os regionalistas catalães” (FERREIRA, 2005, p.249). Ainda sendo conscientes de que o objectivo do autor não é desenhar um quadro muito preciso do *iberismo federalista* peninsular, parece-nos necessário indicar que, para o âmbito do Estado Espanhol, os agentes empenhados neste *iberismo federalista* não se localizavam apenas na Catalunha, podendo assinalar a presença deste projecto federalista para a península, por exemplo, no ideário nacionalista galego além 1936.

⁸ Na nossa leitura, com a adição do prefixo *trans-*, Saramago apenas destaca as ligações entre a península Ibérica e o universo latino-americano e, nas suas palavras, o *ibero-africano*.

⁹ Apresentam-se-nos especialmente transparentes, neste sentido, as palavras de Maria Manuel Baptista: Eduardo Lourenço “defende a intensificação da comunicação entre Portugal e Espanha e o aprofundamento de uma abordagem não só peninsular mas também a procura da possível ‘ibericidade’ americana” (2005, p.13).

¹⁰ No entanto, será necessário ter alguma cautela pois como afirma Grossegese “Na actualidade, é difícil proceder a uma análise distanciada do relacionamento da vida literária, académica e política, nomeadamente do ‘diálogo’ complexo entre o escritor e os múltiplos

discursos políticos, mediáticos e filológicos que conduzem tanto a rejeição polémica como a consagração eufórica de 'José Saramago' português, ibérico, europeu e mundial" (GROSSEGESSE, 2005, p.183).

Referências

- ALHEGUE, Carlos. "O Prémio Nobel de Saramago na imprensa galega ou falar e nom dizer nada". In: *Agália*, 1999, n.60, p.492-494.
- ANTUNES, José. *Os espanhóis e Portugal*. Lisboa: Oficina do Livro, 2003, p.288-299.
- BULGER, Laura Fernanda. "A jangada de pedra, de José Saramago. Viagem em busca de um futuro, de um tempo, de um destino". In: FALCÃO, Ana Margarida *et alii* (Orgs.): *Literatura de viagem. Narrativa, história, mito*, Lisboa, Edições Cosmos, 1007, p.321-335.
- BAPTISTA, Maria Manuel. *O outro lado da lua. A Ibéria segundo Eduardo Lourenço*. Porto: Campo das Letras, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *O campo literário*. Trad. Carlos Pérez Varela. Ames: Laiovento, 2004.
- CASAS, Arturo. "Sistema interliterario y planificación historiográfica a propósito del espacio geocultural ibérico". Disponível em <<http://web.usc.es/~tlcasas/docs/IL8.html>> Último acesso em 3 de maio de 2006.
- CASAS, Arturo. "Catro modelos para a nova Historia literaria comparada. Unha aproximación epistemolóxica". In: GONZÁLEZ, Anxo Abuín; VARELA, Anxo Tarrío (Orgs.): *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da península Ibérica*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, 2004, p.45-71.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. "Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas". In: IGLESIAS SANTOS, Monserrat. *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco/Libros, 1999, p.23-52.
- FERREIRA, António Bartolomeu "Cultura de fronteira: um desafio à integração". In: JACINTO, Rui; BENTO, Virgílio Bento (Coords.). *Territórios e culturas ibéricas*, Porto: Campo das Letras, 2005, p.233-250.
- GAVILANES, José Luís. "La fortuna de las letras portuguesas en España (1970-1990)". In: ÁLVAREZ, María Rosa. *Literatura portuguesa y literatura española. Influencias y relaciones*. Valencia: Universitat de València, 1999, p.81-94.
- GEORGE, João Pedro. *O meio literário português (1960/1998)*. Algés: Difel, 2002, p.192-231.
- GROSSEGESSE, Orlando. "Sobre a obra de José Saramago. A consagração e o panorama da crítica de 1998 até 2004". In: *Iberoamericana*, 2005, v. 18, p.181-195.
- LAGO, Maria Paula. *A face de Saramago*. Porto: Granito Editores e Livreiros, 2000.
- MOLINA, César Antonio. *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*. Madrid: Akal, 1990.
- RIBERA, Juan. "Ilhas, illas, illes, islas, uharteak: pen(ta)ínsula". In: *Colóquio Letras*, Lisboa, 1999, n.151-152, p.473-482.
- PIRES, Cristina Sofia. *O modo fantástico e A jangada de pedra de José Saramago*. Minho: Universidade do Minho, 2004. (Dissertação de Mestrado).
- SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. Lisboa: Caminho, 1986a.

- SARAMAGO, José. "A Península Ibérica nunca esteve ligada à Europa". In: *Jornal de Letras*, Lisboa, 10/11/86b, p.24-26 [Entrevista de Inês Pedrosa].
- SARAMAGO, José. "O (meu) Iberismo". In: *Jornal de Letras*, Lisboa, 31/10/88.
- SARAMAGO, José. "A Europa sim, a Europa não". In: *Jornal de Letras*, 10/01/89.
- SARAMAGO, José. "A Ibéria entre a Europa e a América Latina". In: *Vértice*, 1992, n.47, p.5-11.
- SARAMAGO, José. "A Ibéria entre a Europa e a América Latina". In: *Olisbos*, 1995, n.17, p.44-49.
- SARAMAGO, José. "Caderno de apontamentos para a "Jangada de Pedra". *Colóquio/Letras*, Lisboa, 1999, n.151/152.
- SEIXO, Maria Alzira "Derivas. Notas para uma leitura do caderno de apontamentos sobre a composição *A jangada de pedra*". In: *Colóquio/Letras*, Lisboa, 1999, n.151/152, p.473-482.
- TORRES, Elias. "*Litoral. Ara Solis* de Wanda Ramos: um regresso à raiz". In: *Actas do 4º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Universidade de Hamburgo, 1993, p.447-458.
- TORRES, Elias. "Seminário sobre José Saramago na Faculdade de Filologia da Universidade de Santiago de Compostela", *Agália*, 1999, n.60, p.467-470.
- VÁZQUEZ, Pilar. "Portugal-Galicia, Galicia-Portugal: un diálogo asimétrico". In: *Colóquio Letras*, Lisboa, 1993, n.137-138, p.5-21.

O ANO DE 1993. A POESIA DISTÓPICA DE JOSÉ SARAMAGO

MARÍA VICTORIA FERRARA

Ao ler o resumo apresentado para esta aula, muitos terão percebido, certamente, a existência de um livro de poesia de autoria saramaguiana, isto é, José Saramago – Prêmio Nobel de Literatura em 1998 – foi além dos romances¹. Quem sabia algo a respeito talvez se surpreenda pelo ano de sua publicação, 1975, a apenas um ano depois da Revolução dos Cravos, e pelo gênero distópico e sua relação com o tema elegido – a ocupação de um país por um invasor totalitário e implacável, num espaço e tempo apocalipticamente apropriado a Dalí – para a elaboração dos 30 poemas que dão forma a obra de *O ano de 1993*.

Neste ano de 2016, a Cátedra Libre José Saramago, radicada na Universidad Nacional de Córdoba, toma como eixo principal as obras da década de 1970 do Prêmio Nobel. Uma década em que o autor português, afiliado ao Partido Comunista, se consolida como jornalista opositor do salazarismo e acérrimo defensor dos ideais que desencadearam a queda da ditadura. Mas a pouco mais de um ano da Revolução dos Cravos, comprometido com uma causa e não com os homens que governam em nome dela, encontra grandes dissidências com o governo e é despedido de seu cargo de redator chefe no *Diário de Notícias*, em novembro de 1975, “em consequências [segundo as próprias palavras do escritor]² de mudanças ocasionadas pelo golpe político-militar em 25 de daquele mês, que freou o processo revolucionário”³. *O ano de 1993* é a primeira obra depois desta decisão e constitui, segundo o autor na ocasião de prologar sua *Poesia completa*, numa ponte entre sua obra lírica e sua prosa.

los nexos, los temas y las obsesiones de un cuerpo literario en tránsito, de este escritor que se viene observando a sí mismo como una especie de continua crisálida [...] La crisálida se

mueve en el lugar oscuro en que se encerró, el escritor se mueve en el lugar oscuro que es. // Ese movimiento, el tiempo psicológico e interior al que antes hice referencia, fue el que, poco a poco, convirtió al poeta incipiente en novelista aceptable. El primer paso en el camino lo condujo a un segundo libro de poesía, *Probablemente alegría* (1970), que, desarrollando y depurando el tratamiento de temas que ya estaban en *Los poemas posibles*, se abre a orientaciones nuevas que lo aproximan al poema en prosa, en particular al versículo como célula rítmica y melódica, del que son ejemplos “Protopoema”, “La mesa es el primer objeto”, “En la isla a veces habitada”. Esta apertura a una expresión diferente en la obra del autor, liberado de los amables constreñimientos de la métrica y de la rima, se completaría en el tercer y último paso que es *El año de 1993*, publicado en 1975, en el auge del movimiento revolucionario popular subsecuente del derrumbamiento de la dictadura en Portugal (SARAMAGO, 2005, p.12).⁴

Depois disso, entrará prontamente na profissão de escritor iniciando sua vasta produção em prosa com *Manual de pintura e caligrafia* (1977) e o seu primeiro período, como classificou Miguel Koleff: formação. (2005, p.17-26).

À medida que se conhece *O ano de 1993*, se descobre como o autor português recorre a inumeráveis símbolos e estratégias que identificam a obra, a um só tempo, como discurso distópico, surrealista e político; permitindo-lhe a denúncia de possíveis ou hipotéticos desenvolvimentos perniciosos da sociedade desse ou de qualquer momento. E ao lado destes reconhecimentos surgem as seguintes perguntas: por que Saramago publicou uma distopia em 1975, “en el auge del movimiento revolucionario popular subsecuente del derrumbamiento de la dictadura en Portugal”, tal como citamos acima? O que o levou a eleger o surrealismo entre os movimentos artísticos vanguardistas, a poesia entre os gêneros literários e o versículo como “medida rítmica e melódica” para tratar um tema de tantas conotações político-sociais? E, finalmente, quais elementos, recursos e símbolos presentes no texto permitem encontrar o José Saramago posterior, o de sua narrativa?

Segundo o testemunho do Prêmio Nobel, escreveu o primeiro poema que integra esta obra em 16 de março de 1974, um mês antes da Revolução de 25 de abril, produto da frustrada intenção de um pequeno grupo de militares por derrubar o governo e produzir a troca de regime. Depois dos acontecimentos posteriores abandonou o projeto até 1975, época em que a situação política do país havia mudado radicalmente, José Saramago começava a desiludir-se com os rumos

tomados pela vitória. Desta maneira manifestava, em 1993, a razão da publicação italiana da obra:

Escribo estas palabras en 1993. Los sufrimientos no han terminado o iniciado la felicidad. Y esta vez, la frase después de la frase, sílaba tras sílaba, ¿cuántas personas en el mundo aquí y en otras partes, no leerían este libro como el libro de su gran dolor y su esperanza inmortal?

E ao mesmo tempo declarava:

He intentado describir en estos poemas la angustia, el miedo y también las esperanzas de un pueblo oprimido que supera gradualmente, desde la renuncia y la resistencia organizada a la batalla decisiva y la vuelta a la vida, redimido al precio de miles de muertos. Me moví hacia el futuro, la historia de este pueblo, de la gente de un país sin nombre, imagen de que sufrieron y sufren la tiranía (SARAMAGO, 2001, p.223)

Assim, uma obra que carrega algumas limitações em sua própria gênese e a continuidade de sua história interna: “poesia datada”, como Saramago denomina toda sua lírica, expressando a violência fascista do salazarismo mas, devido às circunstâncias históricas, alcançando uma denúncia mais ampla, ante todo abuso de poder, contra todas as formas de violência e opressão sem importar tempo ou lugar.

Theodor Adorno, em “Discurso sobre lírica y sociedad”, considera que a referência ao social não desqualifica a poesia como obra de arte, pelo contrário, a introduz mais profundamente nela. O conteúdo de um poema não é meramente a expressão de emoções e experiências individuais, mas estas, tal como faz Saramago, chegam a alcançar o valor do artístico quando cobram participação no universal, por meio, precisamente das suas especificidades, que é seu estético sentido de tomar forma.

O ano de 1993 descreve um mundo em que as cidades foram destruídas, ocupado por lobos selvagens, dominado por forças invasoras, habitado por obscuras personagens anônimas que se movem em grupos pelos campos, montanhas e desertos.

6

Nenhum lugar é suficientemente belo na terra para que doutro lugar nos desloquemos a ele

Mas uma razão haverá para que a todas horas do dia venham andando grupos de pessoas na direcção da rua das estátuas (SARAMAGO, 2005, p.524)

Tudo impregnado num medo apocalíptico centrado principalmente no atávico temor da desapareição do grupo⁵ pelo enfrentamento, neste caso, com um grupo humano invasor e dominante.

19

Quando os habitantes da cidade se tinham já habituado ao domínio do ocupante

Determinou o ordenador que todos fossem numerados na testa como no braço se fizera cinquenta anos antes em Auschwitz e outros lugares

A operação era indolor e por isso não houve qualquer resistência nem sequer protestos

O próprio vocabulário sofreu transformações e haviam sido esquecidas as palavras que exprimiam a indignação e a cólera (SARAMAGO, 2005, p.580)

Descrição de uma sociedade em crise, o que tem sido chamado por distopia: um mal lugar, aquele que não se deseja como exemplo e que, em outras palavras, vai contra as ideias que forjam o imaginário da civilização moderna.

3

O elevador deixou de funcionar não se sabe quando mas a escada ainda serve

O que está para cima não importa do rés-do-chão ao vigésimo andar é senhorio do vento e das poucas aves que sobreviveram

Embora se afirme que em um dos milhares de compartimentos do edifício uma mulher ainda não parou o mais longo gemido da história do mundo

E também se diz que em outro dos compartimentos um homem aguarda que lhe cresçam as unhas o suficiente

[...]

Pelos corredores e salas reforçados consoante as correntes de ar as notas voam com aquele rumor que fazem as folhas secas quando roçam umas nas outras

Enquanto os lingotes de ouro brilham sob uma luz que misteriosamente não se apagou

Como uma espécie de podridão fosforescente e venenosa
(SARAMAGO, 2005, p.512-514)

O ano de 1993 detalha poema a poema como as convenções sociais são levadas ao extremo do pesadelo quando um grupo humano domina totalitariamente a outro grupo, convertendo o aqui e agora da ficção como o não deveria ser de uma sociedade que no aqui e agora de fora do texto – Salazar primeiro, movimento contrarrevolucionário depois – já está.

20

Todas as calamidades haviam caído já sobre a tribo ao ponto de se falar da morte com esperança

Um pouco mais e o suicídio colectivo seria votado e decidido

Assim pela infinita planície as vozes inseguras se iam aos poucos calando como se a próxima paragem fosse a última e o soubessem (SARAMAGO, 2005, p.584)

É, portanto, poesia distópica com profundas raízes no político que permite ao seu autor, tal como diz Keller (1991, p.15): “la denuncia de los posibles e hipotéticos desarrollos perniciosos de la sociedad actual. Es este sentido está mucho más anclada en el presente que las utopías clásicas [...] deduce un mundo de pesadilla a partir de la extrapolación de realidades presentes”.

E não é acaso, nunca é em Saramago, que eleja o versículo para escrever sua distopia, forma particular da linguagem religiosa, porque se assume, então, não como adivinho de um futuro quase realizado e sim, como caracteriza Terry Eagleton o escritor deste subgênero, um profeta que “alerta al presente de que, a no ser que cambie profundamente, es posible que su porvenir sea sumamente desagradable” (2010, p.54.).

O ano de 1993 incentiva, assim, a leitura alegórica, tão cara ao Saramago depois da poesia que lhe permitia, segundo Umberto Eco, fazer com que “el lector viaje en una niebla en la que ni siquiera los nombres propios dan una señal claramente reconocible”; que focaliza sobre os problemas que enfrenta a sociedade portuguesa de seu tempo, que se expande, por sua vez, a toda sociedade em qualquer época. E para acentuar a alegoria organiza visualmente o poema, estabelecendo-se numa imagem parada como uma paisagem de Dalí. E inicia sua obra com tais versos:

1

As pessoas estão sentadas numa paisagem de Dalí com as sombras muito recortadas por causa de um sol que diremos parado

Quando o sol se move como acontece fora das pinturas a nitidez é menor e a luz sabe muito menos o seu lugar

Não importa que Dalí tivesse sido tão mau pintor se pintou a imagem necessária para os dias de 1993

[...]

Vê-se agora que o sol não estava parado e portanto a paisagem é muito menos daliniana do que ficou dito na primeira linha (SARAMAGO, 2005, p.502-504)

E assim a obra além de distópica e política adquire desde seu início tintas surrealistas, no apenas na paisagem, nem na eleição do versículo⁶ próprio da estética literária do movimento, mas na linguagem hermética,

16

Ou quando a penumbra miserável fizesse apetecer uma lenta dissolução no espaço (SARAMAGO, 2005, p.566)

ou o tom dramático

18

Mas ao apagar-se o fogo acontecerá a desgraça de todas mais temida porque come la seria o tempo do pavor sem remédio do negrume gelado da solidão (SARAMAGO, 2005, p.574)

Ei-lo, finalmente, em suas atrevidas imagens dalinianas que se impõem no poema em prosa surrealista como emblema ou símbolo que remete a uma realidade transcendente, secreta e oculta, tornando assim um conteúdo metafísico de maneira definitiva. Verdadeira dimensão plástica do poema analisado que nos permite buscar na obra do artista espanhol o equivalente dos versículos do escritor português. Vejamos alguns exemplos:



Salvador Dalí. *La tentación de San Antonio*. Óleo sobre tela (1946). Reprodução.

9

Passeiam [as aranhas] sobre os rostos espavoridos deslocando-se nas trémulas e altas patas (SARAMAGO, p.538)



Salvador Dalí. *El ojo*. Óleo sobre tela (1945). Reprodução.

11

Só essas pessoas assistiram ao primeiro aparecimento do grande olho que iria passar a vigiar a cidade (SARAMAGO, 2015, p.546)



Salvador Dalí. *Libro transformándose en mujer desnuda*. Óleo sobre tela (1940). Reprodução.

16

Quando o sol nasceu e a hora saiu para o ar livre e para o mundo aprisionado

O homem sentou-se no chão dobrado como um feto

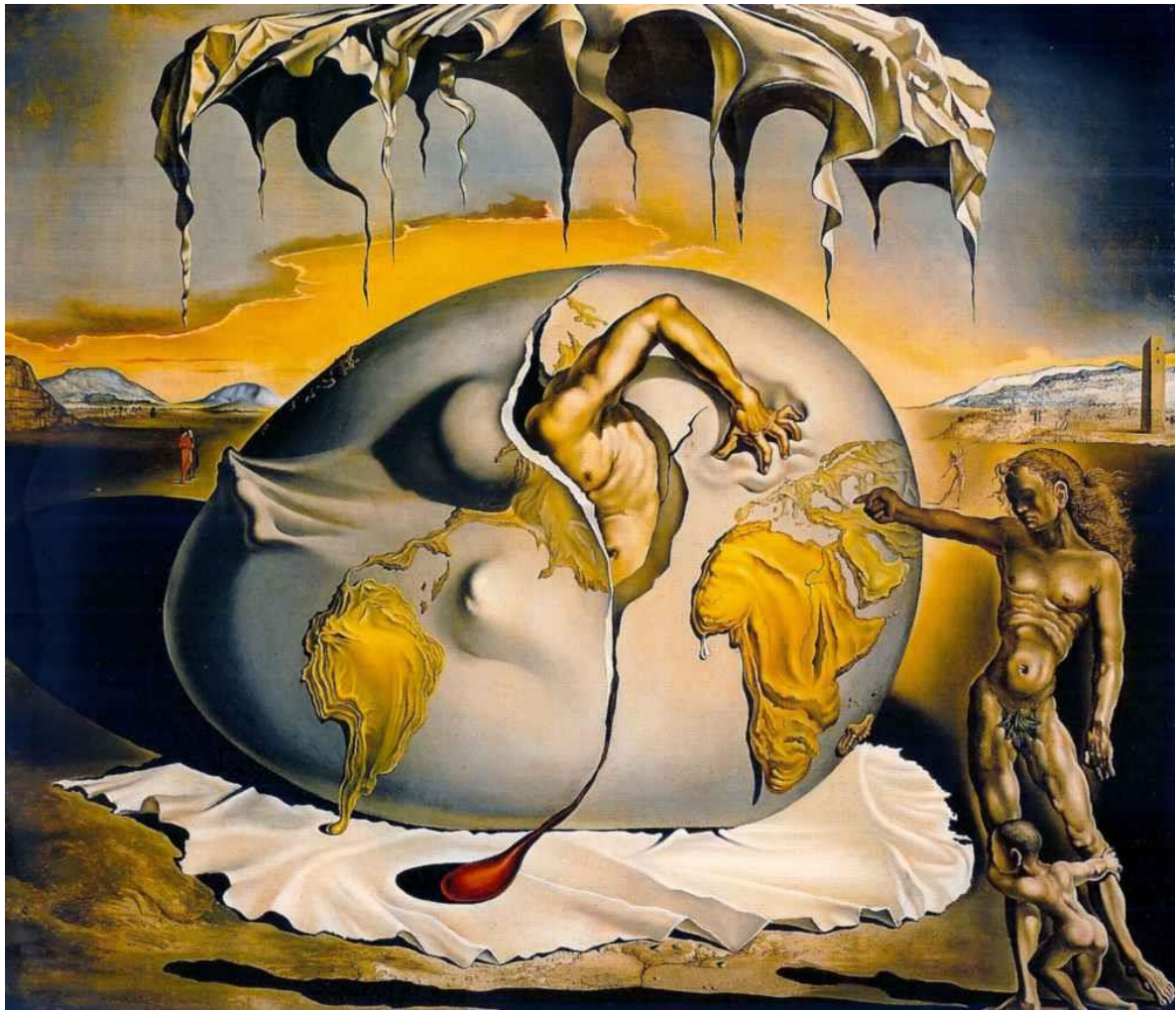
E prometeu morrer sem resistência se a lepra que lhe nascera não fosse nunca descoberta pelos companheiros que talvez ainda soubessem ler (SARAMAGO, 2005, p.568)



Salvador Dalí. *Los elefantes* (1948). Reprodução.

17

A mais terrível arma de guerra do desprezo foi o elefante
(SARAMAGO, 2005, p. 570)



Salvador Dalí. *Niño geopolítico mostrando el nacimiento del hombre huevo* (1943).
Reprodução

25

Alguns dias mais tarde nasceu uma criança e houve as melancólicas festas de então e todas as mulheres se declararam grávidas (SARAMAGO, 2005, p.610)



Salvador Dalí. *Venus y marinero* (1926). Reprodução.

29

E um homem e uma mulher caminharam entre a noite e as ervas naturais e foram deitar-se no lugar precioso onde nascia o arco-íris (SARAMAGO, 2005, p.626)



Salvador Dalí. *El arco iris* (1972). Reprodução

29

Entretanto o arco-íris tem voltado todas as noites e isso é um bom sinal (SARAMAGO, 2005, p.628)

Poesia ao estilo de André Breton (1896-1966), em que o poeta busca justapor a ação e o sonho; a revolução e o protesto. Sendo sua primordial característica a indagação sobre a condição humana através de uma forma poética por excelência irracional, alucinante, na qual a imagem se converte em ponto de referência fundamental, que se molda de acordo com o estilo pessoal do autor:

23

Os ordenadores utilizados pelo ocupante são alimentados a carne humana porque a electrónica não pode bastar a tudo

E também porque desse modo se introduz um rito sacrificial que com o tempo dará talvez uma religião útil ao ocupante por voluntária aceitação das vítimas

É porém sabido que nenhuma parcela de cerebro humano convirá que entre na câmara de alimentação dos ordenadores (SARAMAGO, 2005, p.598)

Como afirma Jorge Guillén (1893-1984), o Surrealismo é “una invitación al riesgo de la libertad imaginativa” (citado por Vicente, Gallarín e Santos, 1997, p.365) e José Saramago o adota desde 1975, para nunca mais abandoná-lo, nem da sua prosa romanesca nem dramatúrgica posteriores.

Antes de oferecer uma conclusão desta leitura sobre *O ano de 1993*, algumas citações nos levam a leituras anacrônicas de sua narrativa, o que nos permite corroborar a linha de pensamento constante e coerente que define nosso escritor:

– *Ensaio sobre a cegueira*, entendida como a história de uma peste branca que leva a destruição de uma cidade.

2

Os habitantes da cidade doente de peste estão reunidos na praça grande que assim ficou conhecida porque todas as outras se atulharam de ruínas (SARAMAGO, 2005, p.508)

Em que o homem fica cego como uma grande alegoria sobre a perda da razão do homem contemporâneo.

10

Caso em que teriam muito mais razão do que a toupeira que é cega ou quase e o homem não ainda que nesse sentido tenha feito alguns progressos (SARAMAGO, 2005, p.540)

– *O evangelho segundo Jesus Cristo* e a cena em que enumerando Deus todos os santos que serão martirizados em nome de Cristo, demonstra a inutilidade de sua imolação.

22

E porque os antigos deuses haviam morrido por inúteis os homens descobriram outros que sempre tinham existido encobertos pela sua não necessidade (SARAMAGO, 2005, p.594)

– *Levantado do chão* com seu “levantado e principal”.

28

Uma após outra as cidades foram reconquistadas e de todos os lugares afluíam as hordas que outro nome começavam a merecer

Vinham uns pelas planícies como vagarosos formigueiros
outros subindo e descendo pelas lombas das colinas outros
cortando caminho a meia encosta das montanhas
(SARAMAGO, 2005, p.620)

– *Memorial do convento* e a reivindicação de cada um dos que trabalharam nessa, e em tantas outras obras faraônicas impostas pelo capricho do clero e o arbítrio de uma monarquia absolutista

28

E agora é necessário ir ao deserto destruir a pirâmide que os faraós fizeram construir sobre o dorso dos escravos e com o suor dos escravos (SARAMAGO, 2005, p.622)

– *A jangada de pedra* e uma península Ibérica povoada de mulheres grávidas.

25

Alguns dias mais tarde nasceu uma criança e houve as melancólicas festas de então e todas as mulheres se declararam grávidas (SARAMAGO, 2005, p.610)

Os trinta poemas de *O ano de 1993* podem ser ordenados em cinco momentos: **o avanço** da ditadura invasora e o exílio dos homens nos bosques; **o apogeu** da ditadura com suas torturas, a imposição de um grande olho e a implementação do panóptico penitenciário; **as flutuações** entre a esperança e a desesperança quando os homens desaprendem e voltam a aprender a controlar o fogo, esquecem e recuperam o significado do amor, e perdem a faculdade da linguagem, enquanto os animais biônicos se desenvolvem com o fim da perseguição e da opressão política; **a reconquista** com o surgimento da palavra, nascimento de uma criança e a aparição do arco-íris; e, finalmente, **a conclusão**, num último poema que se inicia com “Una vez más”, que se repete em vários versículos e se aproxima com a constante luta entre o pessimismo e o otimismo saramaguiano.

A citada aliteração “Una vez más” permite considerar a história cíclica na qual se reitera várias vezes a esperança e a desesperança dos homens pelo progresso de sua humanidade. Cíclica é também a estrutura deste trabalho que volta ao início e se detém nas duas epígrafes selecionadas por José Saramago, quem em muitas ocasiões revelou estarem nelas, em todas as suas obras, o porquê das narrativas e não cumpriam outra coisa que não justificar suas ficções.

Logo, tomando-as como linhas de leitura, nos atrevemos a afirmar que a primeira citação da autoria de Fernão Lopes (1380-1460) – “cualquier mentira que

posiblemente encontrara en este volumen, sería muy lejos de nuestra voluntad” – respalda a intenção de José Saramago de revelar uma dolorosa verdade histórica, a ditadura de Salazar, a ulterior derrocada do fascismo e a contrarrevolução com tintas de direita. A segunda epígrafe de Denis Diderot (1713-1784) – “Pero me parece que tu voz es menos ronca, y que hablas más libremente” – é extraída de *Jacques el fatalista*, título em que o filósofo francês analisa a esperança e sua recuperação, o fatalismo e o determinismo; ela dirige nossa atenção para a esperança de José Saramago, quem recuperado sua liberdade de expressão, a esperança de esclarecer sua voz através da ficção:

Se emprego uma vez mais e, ponderadas as circunstâncias da situação política que então se vivia, sem a menor possibilidade de o encontrar, tomei a decisão de me dedicar inteiramente à literatura: já era hora de saber o que poderia realmente valer como escritor. (SARAMAGO, 2008, s/p)

Erich From justifica no conhecido prefácio a *1984* de George Orwell (1961), que o romance do escritor inglês “es la expresión de un estado de ánimo, y es una advertencia”. Da mesma forma, nos atrevemos a dizer que *O ano de 1993* responde ao estado de ânimo de José Saramago nos anos convulsionados da Revolução e Contrarrevolução portuguesa. Um estado de ânimo que flutua entre “el dolor y la esperanza inmortal”, que o leva a expressar-se acerca da desesperança pelo futuro do homem; quando acreditava haver alcançado a concretude de seus ideais os vê desmoroná-los pelas artimanhas do poder.

5

Na cidade apenas vivem os lobos

Deste modo se tendo invertido a ordem natural das coisas
estão os homens fora e os lobos dentro

Nada acontece antes da noite

Então saem os lobos a caçar os homens e sempre apanham
algum

O qual entra enfim na cidade deixando por onde passa um
regueiro de sangue

Ali onde em tempos mais felizes combinara com parentes e
amigos almoços intrigas e calúnias

E caçados aos lobos (SARAMAGO, 2005, p.522)

Conclui José Saramago o círculo em torno do axioma difundido por Thomas Hobbes: o homem é o lobo do homem⁷. Ao descrever as situações não-humanas a que deve submeter-se os dominados pelo invasor totalitário, desnuda a pouca humanidade que acaba por fazer luzir nosso instinto mais animal.

E o Prêmio Nobel adverte, mediante as descrições desse lobo cujas mordidas de realidade obrigam a parar, respirar e refletir sobre o próprio ser humano, tomado e cego pelo poder, que se o homem perde a memória dos feitos passados, da sombra ante a qual sucumbiram as esperanças de tantos, a batalha entre o sofrimento e a felicidade, os homens, em sua totalidade, perderão sua condição humana e toda possibilidade de criar um mundo de justiça e de paz.

Para concluir as palavras do José Saramago poeta, lemos a contracapa da edição espanhola de *Poesía completa*:

Cerremos esta puerta.
Lentas, despacio, que nuestras ropas caigan
Como de sí mismos se desnudarían dioses.
Y nosotros lo somos, aunque humanos.

Notas

* Como parte da aula na Cátedra Libre José Saramago de 1º de julho de 2016, na Facultad de Lengua, da Universidad Nacional de Córdoba. Tradução de Pedro Fernandes de Oliveira Neto.

¹ Vale ressaltar para salvaguarda de todos que o próprio autor não fala sobre sua poesia no texto autobiográfico para o discurso de recepção do Prêmio Nobel.

² Da autobiografia de José Saramago (2008) disponível em
<<http://www.josesaramago.org/autobiografia-de-jose-saramago/>>

³ Depois de uma tentativa de insurreição por parte dos setores mais radicais do Exército, a direita toma a iniciativa dissolvendo o COPCON (Comando Operacional do Continente) liderado por Saraiva de Carvalho, isolando o Partido Comunista e paralisando as nacionalizações e a reforma agrária.

⁴ Os números entre parêntesis referem-se à seguinte edição *Poesía completa* (Buenos Aires: Alfaguara, 2005).

⁵ Em todas as culturas o principal medo coletivo é o do desaparecimento do grupo. Mas, não em todas o discurso produzido tem sido o mesmo nem foi construído com a mesma complexidade e profundidade. Há quem defenda que o discurso mais sofisticado do medo da desaparecimento da comunidade seja o da civilização judaico-cristã mesmo que “sólo el

Pueblo judío ha elaborado el género apocalíptico, transmitiéndolo a su vez al cristianismo”, cf. Duque (2000, p.144, citado por Del Molino 2012).

⁶ A métrica define o versículo como o verso que ostenta uma extensão não fixa que não segue nenhum tipo de rima e não conta com uma quantidade de sílabas e métricas determinadas. Em outras palavras, um verso de extensão indefinida, sem rima, que se sustém unicamente pela coesão interna de seu ritmo. Na poesia moderna, o Surrealismo soube utilizar como característica distintiva de seus poemas os versículos, evidenciando suas estreitas relações com o verso livre e o poema em prosa. Paul Claudel (1868-1955) defende como formulação híbrida perfeita o versículo, porque nele se combinam, formando um todo harmonioso, pensamento e ritmo.

⁷ “O homem é o lobo do homem” (*homo homini lupus*, em latim) é uma frase célebre extraída da obra dramática *Asíñaria*, do comediógrafo latino Plauto (250-184 a.C.) mas que foi popularizada pelo filósofo do século XVIII Thomas Hobbes em sua obra *O leviatã* (1651) sob o juízo de que o estado natural do homem é luta contínua contra seu próximo.

Referências

- ADORNO, Theodor. “Discurso sobre lírica y sociedad”. In: *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003, p.49-67.
- DEL MOLINO, Ricardo. “El discurso del miedo apocalíptico y sus representaciones cinematográficas durante la Guerra Fría”. In: *Comunicación y ciudadanía*. Colômbia: Universidad Externado de Colombia, 2012. Disponível em: <file:///C:/Users/usuario.salas/Downloads/Dialnet-ElDiscursoDelMiedoApocalipticoYSusRepresentaciones-4321760.pdf>
- ECO, Umberto. Prólogo a “El cuaderno” de José Saramago. In: SARAMAGO, José. *O caderno 2*. Lisboa: Editorial caminho, Fundação José Saramago, 2009.
- SARAMAGO, José. “Autobiografia”. Lisboa, 2008. Disponível em: <http://www.josesaramago.org/autobiografia-de-jose-saramago/>
- EAGLETON, Terry. “La utopía y sus opuestos”. Tradução: Ana Useros. In: “Utopía-Contra-utopía III”. *Minerva*. Madri: Círculo de Bellas Artes de Madri, n. 15, outubro de 2010.
- KOLEFF, Miguel. *Apuntes saramaguianos II: José Saramago. Un acercamiento al lector*. Córdoba: Universidad Católica de Córdoba, 2005.
- VICENTE, María Victoria Ayuso de; GALLARÍN, Consuelo García; e SANTOS, Sagrario Solano. *Diccionario de términos literarios*. 2 ed. Madri: Ediciones AKAL, 1997.
- KELLER, Estrella López. “Distopía: otro final de la utopia”. In: *REIS*. Madri: Centro de Investigaciones Sociológicas, n.55, jul.-set., 1991, p.7-23.
- SARAMAGO, José. *Cuadernos de Lanzarote II* (1996 - 2000). Buenos Aires: Alfaguara, 2001.
- SARAMAGO, José. *Poesía completa*. Buenos Aires: Alfaguara, 2005.

MEMÓRIA: O PASSADO É PRESENÇA PRESENTE (*CADERNOS DE LANZAROTE, AS PEQUENAS MEMÓRIAS, O CADERNO E O CADERNO 2*).

EULA PINHEIRO

A memória guardará o que valer a pena. A memória sabe de mim mais que eu; e ela não perde o que merece ser salvo.

Eduardo Galeano

Não somos nós que guardamos as lembranças, são as lembranças que nos guardam.

Mia Couto

Em novembro de 2008, ao ser entrevistado por Ana Mota Ribeiro, José Saramago afirmou: “Ninguém escreve para o futuro, ao contrário do que se julga. Somos pessoas do presente que escrevemos para o presente”. Há toda coerência nessas palavras, levando em conta o momento preciso da escrita: ali está um escritor num tempo presente tanto da vida quanto da escrita; a escrever sobre o que o motiva naquele momento. Para além disso, a realização da escrita se faz devido a questões contemporâneas; que podem, todavia, ter origem num passado próximo ou longínquo. Tanto assim que ele afirmou: “Embora eu não faça da literatura panfletos, nunca fiz, qualquer leitor atento perceberá, numa leitura de um romance meu, o que é que eu penso sobre o mundo, sobre a vida, sobre a sociedade...” (SARAMAGO, 2009,

p.208). Essa coerência se expande quando tais textos estão diante dos leitores “atentos”: constatamos, pois, um presente repleto de questões, de reflexões. Os textos para o blog também, e sobretudo, são reflexos dessa atenção com o mundo que o cercava.

O passado é presença presente. Haja vista, a herança de leitura e de vida armazenadas na memória do escritor¹. Como também a busca do passado por meio da pesquisa: o presente apresentou os indícios, o escritor investigou e em textos ficcionais transformou; tal é o caso de *A viagem do elefante*. Fragmentos do passado, pois, estão presentes na escrita saramaguiana. Devemos ter sempre a lembrança de que a rememoração é uma constante para a narração, para a narrativa, sobremaneira, para o narrador: o autor-narrador.

Nesse momento presente, no entanto, o passado feito do repertório acumulado pelas memórias vem à tona: o presente é a soma de muitos passados: “Com a minha memória, essa que eu sou. Não quero esquecer nada.”, escreve José Saramago no blog, no dia 28 de abril de 2009.

Há um conto de Jorge Luis Borges, “Funes, o memorioso” de 1942, presente no livro *Ficções* no qual a personagem título tem uma memória prodigiosa, recorda-se de tudo que lhe acontece; mesmo depois de uma queda, quando o normal seria esquecer – devido ao trauma (a perda ou não da capacidade de recordação) – Funes continua com a mesma capacidade de armazenar dados, fatos. Se houvesse perda de memória, esta poderia ser parcial ou total (a amnésia). Irineu Funes, a personagem, tem, todavia, exata noção do tempo, sabe as horas com precisão. Capaz de lembrar do passado a ponto de não ceder espaço para viver o presente, para pensar, pois a memória dele não significa inteligência, mas tão somente armazenamento. A personagem solicita ao narrador, ao saber que chegou trazendo livros na bagagem, que o emprestasse alguns. O narrador, propositadamente, envia o livro de Plínio “*Historia Naturalis*”, a fim de provocar algum desinteresse ou desmotivação. No entanto, quando volta para resgatar o livro, ouve Funes ler em voz alta o capítulo XXIV do livro sétimo da “*Historia Naturalis*”; capítulo que tem por tema a **memória**, finalizando com *ut nihil non iisdem verbis reddetur auditum* (“nada que tenhamos ouvido, não pode repetir-se com as mesmas palavras” – ao traduzir temos, em português e em espanhol uma contradição: a dupla negativa é a essência da memória, pois “*Narrar* uma história, mesmo que ela *tenha ocorrido, é reinventá-la*”(PERRONE-MOISÉS, 1990, p.105)

José Saramago retoma o conto “Funes, o memorioso” em O Caderno 2. Aliás é a primeira crônica do livro [do blog] de título “Funes & Funes”. Nesse texto, relembra uma viagem a El Salvador, momento que dera uma entrevista para Mauricio Funes (À época um jornalista que lutara contra o regime opressor). Elegeu-se presidente do país, o primeiro governante de esquerda; governando-o de 2009 a 2014. No momento da escrita, encontrava-se como presidente de El Salvador.

Há anos, bastantes já, numa viagem que do Canadá nos levaria a Cuba, fizemos uma paragem em Costa Rica e El Salvador. Desta última visita quero falar hoje. Como sempre sucede quando ando viajando por aí, dei algumas entrevistas, a mais importante das quais a Maurício Funes, agora presidente eleito de El Salvador. (SARAMAGO, 2010, p. 23)

No último parágrafo dessa crônica, o autor menciona o conto de Jorge Luis Borges a fim de desejar que o presidente salvadorenho mantivesse as palavras proferidas na noite que se elegeu.

O outro Funes que aparece no título é o de Borges, aquele homem dotado de uma memória que tudo absorvia, tudo registava, fatos, imagens, leituras sensações, a luz de um amanhecer, uma prega de água na superfície de um lago. Não peço tanto ao presidente eleito de El Salvador, apenas que não esqueça nenhuma das palavras que pronunciou na noite de seu triunfo perante milhares de homens e mulheres que tinham visto nascer finalmente a esperança. Não os desiluda, senhor presidente, a história política da América do Sul transborda de decepções e frustrações, de povos inteiros cansados de mentiras e enganos, é tempo, é urgente mudar tudo isto. Para Daniel Ortega, já temos um.² (SARAMAGO, 2010, p.24)

A rememoração, como dito ficou, é fator recorrente à narração. A obra de José Saramago confirma essa afirmação. Os ditados populares, a literatura oral, ratificam essa postura, mas não só: episódios vividos e textos lidos e escritos estão presentes por toda a obra. Todavia, concentrar-me-ei nos textos escritos em Lanzarote, como já estabelecido, pois aí reside o meu objetivo: a escrita do exílio voluntário. Isso não me escusa, se necessário for, de estabelecer diálogo com o antes de Lanzarote.

As palavras do campo semântico da memória ou a ele correlatas multiplicam-se nos textos dessa fase distante espacialmente de Portugal. Essa distância espacial possivelmente abriu com maior clareza a visualização do que estava longe tanto do ponto de vista do espaço quanto do tempo. Em *O conto da ilha desconhecida*, o homem que buscava encontrar a ilha desejava:

quero encontrar a ilha desconhecida, quero saber quem sou quando nela estiver, Não o sabes, Se não saís de ti, não chegas a saber quem és, O filósofo do rei, quando não tinha que fazer, ia sentar-se ao pé de mim, a ver-me passar as peúgas dos pajens, e às vezes dava-lhe para filosofar, dizia que todo o

homem é uma ilha, eu, como aquilo não era comigo, visto que sou mulher, não lhe dava importância, tu que achas, Que é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não nos saímos de nós, Se não saímos de nós próprios, queres tu dizer, Não é a mesma coisa. (SARAMAGO, 1998, p.40-41)

Segundo o neurocientista Ivan Izquierdo é completamente “inviável” lembrarmos de tudo. Algo é preciso “esquecer” para ceder lugar a outro episódio que será absorvido pela memória.

Nesse sentido, o estudioso apresenta-nos a complexa formação da memória no cérebro humano. Temos, assim, a ‘memória declarativa’ e a ‘memória de procedimentos ou hábitos’. A primeira tem ligação direta com as regiões cerebrais: o hipocampo (‘uma região cortical filogeneticamente antiga’), a amígdala e várias regiões corticais - ou seja, áreas de emoções e de raciocínios. Na ‘memória de procedimentos’ os fatos acontecidos são automaticamente armazenados: andar de bicicleta é um exemplo dado pelo estudioso. Muitos outros convivem conosco: ligar um aparelho, andar, reconhecer lugares que já estivemos (ou vimos por imagens). Nesta o hipocampo está presente nos primeiros momentos. Descobriram, “entre os anos de 1998 e 2000, que o processo de memória de curta duração é paralelo ao das memórias de longa duração, e que ocorre também no hipocampo e córtex entorrinal” (IZQUIERDO, 2013, p.15). São etapas, pois, de um mesmo fenômeno ou paralelas. Há, ainda, a ‘memória de trabalho’ que corresponde à ação imediata como a última palavra que se escreveu ao produzir um texto; perguntas e respostas em uma entrevista. Deve-se manter ‘viva’ a “memória de trabalho” aliada à “memória de curta duração”: conversa, leitura, filmes; pois formam as “memórias de longa duração”. Sem a memória de longa duração faltaria base para o diálogo e o entendimento de fatos momentâneos. Exemplifico: há anos li, pela primeira vez, o romance *Ensaio sobre a cegueira*, lembro-me de que o texto registra dois tipos incomuns de cegueira: a amaurose e a agnosia. Assistindo a um episódio de uma série médica, quando pronunciaram a palavra “agnosia” de imediato entendi do que se tratava (memória evocada, que veremos adiante), haja vista que o autor, José Saramago, tratou de deixar o leitor ‘atento’ a par desses dois tipos, nas primeiras páginas do romance:

À noite, depois do jantar, disse à mulher, Apareceu-me no consultório um estranho caso, poderia tratar-se de uma variante da cegueira psíquica ou da amaurose, mas não consta que tal coisa se tenha verificado alguma vez, Que doenças são essas, a amaurose e a outra, perguntou a mulher. O médico deu uma explicação acessível a um entendimento normal, que satisfizesse a curiosidade dela, depois foi buscar na estante os

livros da especialidade, uns antigos, do tempo da faculdade, outros recentes, alguns de publicação recentíssima, que ainda mal tivera tempo de estudar. Procurou nos índices a seguir, metodicamente, pôs-se a ler tudo o que ia encontrando sobre **a agnosia e a amaurose**, com a impressão de saber-se intruso num domínio que não era o seu, o misterioso território da neurocirurgia, acerca do qual não possuía mais do que umas luzes escassas. Noite dentro, afastou os livros que estivera a consultar, esfregou os olhos fatigados e reclinou-se na cadeira. Nesse momento a alternativa apresentava-se-lhe com toda a clareza. Se o caso fosse de **agnosia**, o paciente estaria vendo agora o que sempre tinha visto, isto é, não teria ocorrido nele qualquer diminuição da acuidade visual, simplesmente o cérebro ter-se-ia tornado incapaz de reconhecer uma cadeira, quer dizer, continuaria a reagir correctamente aos estímulos luminosos encaminhados pelo nervo óptico, mas, para usar uns termos comuns, ao alcance de gente pouco informada, teria perdido a capacidade de saber que sabia e, mais ainda, de dizê-lo. Quanto à **amaurose**, aí, nenhuma dúvida. (SARAMAGO, 1995, p.29-30, grifos meus)

Mais adiante, o romance regista: “na verdade os olhos não são mais de que umas lentes, umas objectivas, o cérebro é que realmente vê” (p.70). A **agnosia** é um, entre os muitos que há, caso de perda de memória.

José Saramago deseja, pois, que o seu leitor cresça à medida que se torna um frequentador assíduo de sua obra, pois, também ele, dessa maneira procede diante de um novo saber. Na crônica do dia 31 de março de 2009, “Geometria Fractal”, presente em *O caderno 2*, o autor relembra uma carta recebida em 1999, escrita por um geómetra espanhol, Juan Manuel García-Ruiz (grande estudioso do tema). Nessa correspondência, o estudioso espanhol aponta para o romance *Todos os nomes*, trazendo, ao final, referências nítidas à Geometria Fractal. José Saramago busca, assim, conhecer o assunto:

Durante aqueles dias ombreei com os melhores geómetras do mundo, nada mais, nada menos. Aquilo a que eles haviam chegada à custa de muito estudo, alcançara-o eu graças a um golpe de intuição científica, do qual, falando francamente, apesar do tempo que passou, ainda não me recompus. Dez anos depois, acabo de sentir a mesma emoção na figura de um livro intitulado *Armonía Fractal – De Doñana a las marismas*

de que Juan Manuel é autor, juntamente com o seu colega Héctor Garrido. As ilustrações são, em muitos casos, extraordinárias, os textos de uma precisão científica nada incompatível com a beleza das formas e dos conceitos. Comprem-no e regalem-se. **É uma autoridade quem o recomenda.**³ (SARAMAGO, 2010, p.33-34, grifos meus)

Do ponto de vista fisiológico, a Memória ou as Memórias “obedecem a modificações da estrutura em função das sinapses”⁴. O que são sinapses e qual a razão de explanar esse assunto de modo bem particular? A resposta vem da própria literatura de José Saramago: a crônica “Recordações” (SARAMAGO, 2010, p.60-61) traz menção à molécula ZIP, o que evidencia clara atenção do escritor não apenas para os acontecimentos científicos, mas também a nítida preocupação em manter o repertório que a sua memória possuía: “É o caso da nossa memória, que, a julgar por informações recentíssimas, está pura e simplesmente em risco de desaparecer, integrando-se, por assim dizer, no grupo das espécies em vias de extinção.” (p. 61). Em 2009, como o texto fornece, havia sido publicada, nas mais variadas revistas científicas, um estudo que apontava uma molécula capaz de apagar memórias remotas (ou de longa duração), a ZIP (*Zinapse Inducing Particle*).

Segundo essas informações, publicadas em revistas científicas tão respeitáveis como a *Nature* e a *Learn Men*, foi descoberta uma molécula, denominada ZIP (pelo nome não perca), capaz de apagar todas as memórias, boas ou más, felizes ou nefastas, deixando o cérebro livre da carga recordatória que vai acumulando ao longo da vida. (SARAMAGO, 2010, p.61)

José Saramago que rejeitara, especificamente, esta ciência, escreveria, provavelmente, outra crônica. No ano de 2013, outro estudo científico, realizado pela Johns Hopkins Medicine, invalida o efeito da molécula ZIP de apagar a memória. O estudo inicial visava um apagamento seletivo, ou seja, livrar as pessoas das recordações traumáticas. Os experimentos aconteceram apenas em laboratório com ratos, sem que ficasse comprovado o êxito do experimento. Por outro lado, a questão ética também contribuiu para a negação dos experimentos.

Como dizia o outro, a ciência avança que é uma barbaridade, mas eu, a esta ciência não a quero. **Habituei-me a ser o que a memória fez de mim** e não estou de todo descontente com o resultado, ainda que os meus actos nem sempre tenham sido os mais merecedores. Sou um bicho da terra como qualquer

ser humano, com qualidades e defeitos, com erros e acertos, deixem-me ficar assim. Com a minha memória, essa que eu sou. **Não quero esquecer nada.** (SARAMAGO, 2010, p.61, grifos meus)

O que temos de certo é que as memórias sofrem modificações de estrutura e função segundo o processo efetivo das **Sinapses**: as sinapses são neurotransmissores, ou seja, são elas que transmitem os impulsos entre os neurônios; podem ainda transmitir impulsos entre os neurônios e as células glandulares e as células musculares. Não há ligação direta entre um neurônio e outro, mas os axônios (prolongamentos dos neurônios, são revestidos pela bainha de mielina – uma espécie de capa que tem a função de proteger o nervo), possuindo no término os dendritos. São os dendritos que, por fim, efetivam o contato de um e outro neurônio e nesse momento realizam-se as sinapses.

Segundo Ivan Izquierdo, todas as memórias são associativas: são adquiridas por um grupo de estímulos (um livro, uma sala de aula) com outros (o material lido, aquilo que se aprende; algo que pode ser transformado em prazer ou no seu contrário). O primeiro grupo. Todavia, a memória de “habituação” não necessita de outro (“aprendizado negativo”), isto é, faz-se possível “trabalhar em ambientes cheios de ruídos, ou dormir em ambientes iluminados”. Daí muitos outros estudiosos desconsiderarem a “memória de habituação” como sendo associativa.

A construção da memória de longa duração é conduzida pela memória de curta duração. Esta mantém funcionando a cognição enquanto aquela processa sua forma definitiva. A memória de longa duração perdura por horas, dias, anos. Quando ela se estende por anos é considerada “memória remota”. Esse processo de formação da memória de longa duração se estabelece lentamente e com alto grau de fragilidade; dependendo de vários fatores: quanto maior a emoção, maior será sua ativação (axônios colinérgicos e glutamatérgicos, formação de memórias no hipocampo); por outro lado, acontecimentos novos ou já existentes dependem das vias nervosas ligadas com o afeto, as emoções, os estados de ânimo (dopaminérgicas, noradrenérgicas e serotoninérgicas). As memórias declarativas (de curta duração e de longa duração) incluem várias especificações. Entre essas a que mais será identificada na escrita saramaguiana é a “evocação das memórias”: imagens, palavras, sons, cheiros, viagens, filmes, leituras experiências são elementos que trazem à tona o passado vivido, consolidando-o. Claro está que fatores de trauma podem impedir (até apagar) ou maximizar a evocação.

Segundo Ivan Izquierdo (2013, p.16), “o melhor exercício para manter a memória é a leitura”. Porque a leitura produz uma rápida ativação de tudo quanto a pessoa tem guardado; nenhuma prática cerebral tem capacidade tão profícua nesse sentido. Seguindo essa conclusão científica, o leitor José Saramago construiu um repertório extraordinário. Inclusive, quando menciona as crônicas e diz que “Está

tudo lá”, ou seja, a semente, o embrião dos textos futuros, ratifica o armazenamento de uma escrita a ter continuidade no futuro. De acordo com Belina Nunes:

A maior e extraordinária diferença entre o funcionamento da memória humana e a memória do computador, será o fato de que, nos humanos, o simples uso da informação e a sua reutilização, implica sempre modelagem e modificação, pela incorporação de novos dados, enquanto um ficheiro no computador pode manter-se anos a fio com a respectiva informação inalterada. (2012, p.7)

O processo de consolidação e armazenamento da memória humana assemelha-se ao processo dos ficheiros de um computador, mas difere no sentido da retomada do que ficou guardado: o ser humano, ao procurar a informação armazenada não a encontrará como a deixou, pois as interferências do tempo, das experiências poderão modificá-las; não, necessariamente, no nível do conteúdo, mas nos detalhes que de tudo não se fizeram relevantes.

A memória é um processo único e ao mesmo tempo múltiplo; pois encontramos vários modos de cotidianamente lembrar. Com o decorrer do tempo (da vida), a memória, por vezes, será recuperada ou evocada: imagens, fragrâncias, conversas são estímulos (entre muitos que há) para a rememoração. Para além disso, as memórias declarativas e de hábitos são sensíveis a estímulos por diversos fatores emocionais: ansiedade e estresse são exemplos. Todavia, muitos outros estão presentes no ato de lembrar, recordar, rememorar.

Ralph Waldo Emerson, por exemplo, quando se lembrava das leituras que fizera dos *Diálogos* de Platão associava ao cheiro da lã, pois, à noite, no seu quarto frio de Concord (Massachusetts), lia com os cobertores até o queixo (MANGUEL, 1997, p.70).

No dia 17 de outubro de 1993, um dos dias assinalados nos *Cadernos de Lanzarote*, José Saramago, ao escrever a idade de Javier (seu cunhado, marido de María del Río), lembrou-se (memória evocada) de que na mesma idade, 41 anos, escrevera um poema, “Lugar-comum do quadragenário” e deixou-o transcrito:

Quinze mil dias secos são passados
Quinze mil ocasiões que se perderam
Quinze mil sóis inúteis que nasceram,
Hora a hora contados
Neste solene, mas grotesco gesto
De dar corda a relógios inventados
Para buscar, nos anos que esqueceram,
A paciência de ir vivendo o resto.

Nas obras *Cadernos de Lanzarote I, II, III, IV e V; As pequenas memórias; O caderno* e *O caderno 2* a Memória apresentar-se-á como personagem, pois José Saramago é dela leitor e autor: “Queiramo-lo ou não, somos só a memória que temos. Um povo que vai perdendo a sua memória própria, está morto e ainda não o sabe [...]” (SARAMAGO, 2007, p.604).

Na apresentação para a edição do primeiro volume dos *Cadernos de Lanzarote*, José Saramago evoca o *Manual de pintura e caligrafia* ao escrever:

Um dia escrevi que tudo é autobiografia, que a vida de cada um de nós a estamos contando em tudo quanto fazemos e dizemos, nos gestos, na maneira como nos sentamos, como andamos e olhamos, como viramos a cabeça e apanhamos um objeto no chão. (SARAMAGO, 2007, p. 9)

Creio que nossa biografia está em tudo que fazemos e dizemos, em todos os gestos, na maneira como nos sentamos, como andamos e olhamos, como viramos a cabeça ou apanhamos um objeto no chão. (SARAMAGO, 1992, p.115)

Pouco mais adiante, encontraremos uma sutil referência – identificada pelo leitor “atento” possuidor de boa memória, leitor das obras de José Saramago – e leitor já do romance *O ano da morte de Ricardo Reis*; pois a referência ao espelho como a possibilidade do contrário fora abordada nesse romance:

senti (sempre começamos por sentir, depois é que passamos ao raciocínio) a necessidade de juntar aos sinais que me identificam um certo olhar sobre mim mesmo. O olhar do espelho. Sujeitando-me portanto ao risco de insinceridade por buscar o seu contrário. (SARAMAGO, 1997, p.10)

Na minha opinião, a representação nunca deve ser natural, o que se passa num palco é teatro, não é a vida, não é Vida, a vida não é representável, até o que parece ser o mais fiel reflexo, o espelho, torna o direito esquerdo e o esquerdo direito. (SARAMAGO, 1988, p.122)

A **intertextualidade** e a **intratextualidade** são evocações de memória; aquela sendo o reflexo do repertório adquirido com as vivências, o cotidiano, o ouvir, sobretudo, o ato de ler: “Todo o discurso, escrito ou falado, é intertextual, e

apeteceria mesmo dizer que nada existe que não o seja” (SARAMAGO, 1997, p.610); esta, as presenças do que escreveu e as relações com o presente do autor e, conseqüentemente, de sua escrita. A **intratextualidade** ou, no caso de José Saramago, como escrevi em *Tudo, provavelmente, são ficções, mas a literatura é vida*, “Saramago conversa com Saramago” é constante, as duas últimas citações evidenciam que o escritor “é um mestre em clandestinidade” (PINHEIRO, 2012, p. 147).

Nos *Cadernos de Lanzarote* encontramos, para além da escrita diária, o panorama de uma época, uma biblioteca para o futuro (tempo esse já em processo)⁵. Neles estão registos pessoais, acontecimentos do mundo que envolve o escritor e relevantes para todos os leitores, os do presente e os do futuro. Os *Cadernos de Lanzarote* são fontes de pesquisa, de investigação, de conhecimento, de coleta sequencial de acontecimentos: como a chegada de Pepe, Greta, Rubia, Camões, os cães tão presentes na vida de José e Pilar; o processo da escrita de *Ensaio sobre a cegueira*, o escritor “tal como agricultor depois de contemplar a seara foi ao pomar ver se estão madurando os frutos” (SARAMAGO, 1997, p.275), assim acontecendo até a coleta do texto: “um ensaio que não é ensaio, um romance que talvez o não seja, uma alegoria, um conto ‘filosófico’” (SARAMAGO, 1997, p.275). A exemplificar o processo de construção de *Ensaio sobre a cegueira*, seguem-se todas as referências encontradas nos *Cadernos*, ou seja, do início do registro em 20 de abril de 1993 às felicitações de dois grandes amigos de José Saramago – Baptista-bastos e Eduardo Lourenço – em 16 de novembro de 1995, pois 16 de novembro é, sem dúvida, um dia “levantado e principal”. [\[Ver edição n.2 da Revista de Estudos Saramaguianos\]](#). Nesse processo dados muito significativos acompanham o registro da escrita: na manhã do dia 20 de Abril de 1993, em Lanzarote, a lembrança da ideia nascida no restaurante Varina da Madragoa, em Lisboa, no dia 6 de Setembro de 1991, acorda com José Saramago. No dia 9 de Agosto de 1995, o *Ensaio sobre a cegueira* está concluído. Viagens, palestras, visitas, a escrita de textos para exposições de arte, entrevistas, por vezes, foram impedimentos para a conclusão do romance. As muitas leituras dos *Cadernos de Lanzarote*, assim como da obra de José Saramago, continuarão.

Notas

¹ Em *Tudo, provavelmente, são ficções, mas a literatura é vida*. “O diálogo com a Literatura foi trabalhado”, como também “O diálogo com a tradição oral” e com os próprios textos do autor.

² Manuel Funes não cumpriu a palavra dada ao povo salvadorenho; será julgado por enriquecimento ilícito. Com receio desse julgamento solicita, justamente na Nicarágua, asilo para o ditador Daniel Ortega. Este, por sua vez, no dia 7 de julho de 2016, dá um golpe no parlamento e toma para si todo o poder na Nicarágua.

³ A seguir o Mestre, por essa e tantas outras pistas, escrevi: “Todos os nomes do homem duplicado ou o caos é uma ordem por decifrar”. Publicado na *Revista de Estudos Saramaguianos*, n. 2.

⁴ Cf. <https://www.sciencedaily.com/releases/2013/01/130102140133.htm> Acesso em 6 de outubro de 2016.

⁵ Em *José Saramago: o amor possível*, José Saramago e Pilar del Río conversaram com Juan Arias, em Lanzarote. Vários aspectos do escritor, da escrita são abordados. Pouco antes do final, Pilar afirma: “Os *Cadernos de Lanzarote* só ganharão importância com o passar do tempo”. Para além disso, ainda aponta que inúmeros temas poderiam ser levantados nos *Cadernos*. Os *Cadernos de Lanzarote*. *As pequenas memórias*, *O caderno* e *O caderno 2* são, igualmente, fontes inesgotáveis de leituras e importantes testemunhos da escrita e da vida de José Saramago e do mundo; especialmente do tempo e do espaço vivido pelo Nobel de Literatura de 1998.

Referências

- ARIAS, Juan. *José Saramago: o amor possível*. Trad. Rubia Prates Goldoni. Rio de Janeiro: Manati, 2003.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. 5.ed. São Paulo: Globo, 1989.
- IZQUIERDO, Iván Antonio *et al.* “Memória: tipos e mecanismos – achados recentes”. In: *Revista USP*. Dossiê Memória. São Paulo, n. 98, jul.-ago. 2013, p. 9-16.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Trad. João Baptista da Costa Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- NUNES, Belina (Coord.) *et alii*. *Memória: funcionamento, perturbações e treino*. Lisboa; Porto: LIDEL, 2012.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivainha. Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PINHEIRO, Eula Carvalho. *Tudo, provavelmente, são ficções, mas a literatura é vida*. São Paulo: Musa, 2012.
- SARAMAGO, José. *As pequenas memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SARAMAGO, José. *O caderno 2*. Lisboa: Fundação José Saramago; Caminho, 2010.
- SARAMAGO, José. *O caderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SARAMAGO, José. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SARAMAGO, José. *As palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

A CONSTRUÇÃO DE *VIAGEM A PORTUGAL*

DANIEL CRUZ FERNANDES

1. Começamos este estudo a partir de um duplo princípio intrínseco ao ser humano enquanto sujeito livre de escolhas. Ser livre de escolhas é uma definição ambígua que, ao mesmo tempo, sugere sermos livres para escolher, ou livres de termos que escolher algo. Mencionamos essa ambiguidade porque, talvez, num plano predeterminado de escolhas humanas, nascemos condicionados ao trânsito ou ao estatismo, nômades ou sedentários, ou, ainda, pensando em “modos de estar no mundo” baseados em arquétipos, pastores ou camponeses. Essa indagação é colocada por Michel Onfray (2009), e é por ela que seguimos. O enraizamento na terra é característica camponesa, e deriva dessa prerrogativa toda organização social pautada por fronteiras, modos de produção e sistemas econômicos. Já o pastor, sendo liberdade e errância, contrapõe-se a esse modelo diluindo a sua identidade pelos caminhos abertos no espaço.

Na Literatura, a figuração da personagem viajante evidentemente se aproxima dessa ideia de pastor. Um pastor livre, alvo de inveja e vítima da morte, como Abel, ou um pastor errante, punido com a liberdade eterna, a expiação, como Caim. A partir dessa analogia bíblica, Onfray situa o viajante literário sob o paradigma de uma “viagem eterna”, vinculada ao rompimento de algum laço, como uma “culpa anterior”, culminando assim na seguinte aproximação: “o viajante descende da raça de Caim, tão cara a Baudelaire.” (2009, p. 12). De certa forma, com este estudo avaliaremos a culpa de um viajante perante a sua própria terra, alguém cujos itinerários levaram a uma universalidade desterritorializada, mas que, por outro lado, decide através de um relato de viagem atar algumas pontas de um cordão umbilical rompido, elucidando as parcelas do Eu imbricadas ao solo que o germinou: “O viajante, às vezes, não sabe bem de que terra é, e por isso responde: «Tenho andado por aí».” (SARAMAGO, 1981, p. 190).

Viagem a Portugal (1981), de José Saramago, conta-nos a história de um viajante a (re)descobrir um território íntimo, de lés a lés, do tumulto das divisas espanholas à *finis terrae* de Sagres. Sublinhamos o termo “história” porque é assim que classificou o seu texto logo ao prefácio: “Esta *Viagem a Portugal* é uma história.” (SARAMAGO, 1981, p.5). Entretanto, tal introdução esboça outros contornos genéricos dados pelo autor, lembrando o seu leitor de que não se trata de um “guia às ordens”, mas somente da experiência de alguém que contou o que viu em uma *viagem*. É recorrente na obra saramaguiana a exposição de um indício genérico logo no título, como comenta Carlos Reis:

O título funciona, aliás, em José Saramago, como afirmação de um paradigma discursivo, ou até, nalguns casos, como explícita regência de género. [...] A dominância do título trabalhado como alusão paradigmática não significa, contudo, uma sujeição passiva a géneros pré-estabelecidos; ela pode trazer consigo (e é isso que normalmente ocorre) a revisão ou mesmo a subversão dos géneros e dos campos institucionais. (2015, p. 24-24).

Neste caso, o referente tipológico sugerido pode ser compreendido como a Literatura de Viagens. Um género esquivo, entretecido por diversos discursos, arquitetado conforme as expectativas de cada tempo, porém subterraneamente condizente a determinados parâmetros. Essa será a linha estruturante do presente estudo: aproximar a proposta de *Viagem a Portugal* às características basilares da Literatura de Viagens, aluviando temáticas específicas, recursos estéticos e ideológicos atinentes à obra.

2. Partindo do pressuposto de que possa haver alguma dúvida em relação à definição exata dessa tipologia de textos, começamos por expor algumas diretrizes fundamentais para a sua compreensão. Primeiramente, conforme define Maria Alzira Seixo, devemos considerar uma separação fundamental entre a temática da viagem nos textos literários e o género correspondente à Literatura de Viagens. Segundo a autora, este se baseia em relatos “promovidos pelas viagens de relações comerciais e de descobrimentos, de exploração e de indagação científica, assim como pelas viagens de escritores que decidam exprimir por escrito suas impressões referentes a percursos concretamente efetuados.” (SEIXO, 1998, p.17).

Interessa-nos sobretudo a última parte da citação acima: o registro de uma viagem “concretamente” efetuada. Os outros exemplos sugerem uma restrição ao período Clássico da Literatura de Viagens, se seguirmos a classificação proposta por Fernando Cristóvão (2009). Por sua ótica, Clássico seria o recorte histórico tangenciado pelas primeiras crônicas dos Descobrimentos (consensualmente os

trabalhos de Gomes Eanes de Zurara (1410-1474), para o contexto português) e a ruptura de paradigmas advindos da Modernidade (início do século XIX). Tais paradigmas como: a revelação geográfica, os desafios das longas travessias, a precariedade dos transportes e, sobretudo, o tempo despendido ao viajar, dissolvem-se e se remodelam conforme o progresso tecnológico. É nesse novo período, nomeado por Cristóvão como Literatura de Viagens Nova, que encontramos a ascensão do turismo de massas e a interiorização subjetiva da ação da descoberta. A *Viagem a Portugal* enquadra-se macroestruturalmente neste último recorte.

Contudo, as variáveis do olhar não erguem do solo os pés do viajante de um percurso “concretamente” efetuado. Concomitantemente, andar e escrever são ações distintas, e algo se perde e muito se ganha no momento de contar essa história. Por esse pressuposto, concordamos com Geneviève Champeau (2004, p. 27) ao ponderar a “intenção” de realidade na Literatura de Viagens. Por exemplo, *Viagem a Portugal* tem uma construção cronológica linear, diarística, porém, fictícia. Mesmo dando mais atenção às estações do ano, chuvas e inclinações solares (como um pastor), percebemos o seu início em meados de outubro e o seu encerramento na primavera de abril. No entanto, conforme a pesquisa de Fernando Gómez Aguilera (2008, p. 89), o livro foi escrito a partir de “jornadas descontínuas” entre os dias 16 de janeiro e 1º de setembro de 1980. Ou seja, há uma simulação cronológica no texto não correspondente à viagem efetivamente realizada, há apenas uma intenção.

Outra forma de observarmos esse processo ficcional é através da construção da personagem viajante. Uma breve vista de olhos aos rascunhos do livro¹ chama-nos a atenção para o registro em primeira pessoa do singular, o Eu, mais tarde diluído na figura central da viagem, nomeadamente, o viajante. Maria Luísa Leal (1999, p. 196) sublinha nesse processo uma espécie de “filtro” entre a realidade empírica e a história contada, resultando dele também a criação de uma “subjetividade plural”, isto é, a transferência de uma experiência a princípio individual-autoral para uma coletividade, na qual autor, narrador e leitor possam coabitar.

Para entendermos o papel do destinador e do destinatário do texto faz-se importante voltarmos à construção genológica da *Viagem a Portugal*. É conhecida a declaração de José Saramago a respeito da “encomenda” feita pelo Círculo de Leitores em relação a um guia turístico, rebatida em seguida com uma contraproposta do autor: “Se vocês quiserem, se estiverem interessados nisso, eu posso fazer uma viagem e depois conto.” (REIS, 2015, p. 122). Entretanto, ainda na esteira de Maria Luísa Leal (1999, p. 194), há nele uma liberdade condicionada da criação literária, evidente, por exemplo, no extenso índice toponímico atrelado a uma função utilitária do texto. Dessa forma, o leitor-consumidor acaba por ter um papel fulcral na concepção da narrativa, até mesmo no nível das escolhas dos objetos percebidos: “Nem sempre o objecto apontado por digno de interesse é o que o viajante mais estimaria apreciar, mas a escolha obedecerá provavelmente a um

padrão médio de gosto com o qual se pretende satisfazer toda a gente.” (SARAMAGO, 1981, p. 201).

3. Expusemos até aqui algumas diretrizes da chamada Literatura de Viagens, com uma nota final a respeito da função de guia turístico discretamente imbricada na concepção de *Viagem a Portugal*, função esta que pode ser considerada pelo viés de uma orientação aos leitores, particularidade estrutural do gênero em questão, outrora vincado a diários de bordo reveladores de novos itinerários ou, resultante de um mesmo princípio, manuais de sobrevivência, se pensarmos no exemplo de uma *História Trágico-Marítima* (1735-36).

Com efeito, os discursos de instrução configuram uma das facetas da hibridez genológica dos relatos de viagem. Neste tópico, pretendemos discutir a emergência de outras apropriações genológicas na composição de *Viagem a Portugal*, particularmente no que tange a sua relação com semelhantes “exercícios narrativos” praticados por José Saramago em sua obra anterior. Tais exercícios, ou fragmentos de relatos, são vistos em crônicas e no romance *Manual de pintura e caligrafia* (1977), por uma ordem variada, porém respeitando sempre uma matriz temática e discursiva inerente a tais relatos. Faremos uma leitura alusiva, não rigorosamente comparativa, somente preocupada, de fato, em içar fios condutores elucidativos a uma visão plural da sua viagem. Começemos pelas crônicas.

Do ponto de vista estrutural, as suas crônicas são textos curtos, impressionantes, calcados em experiências pessoais transpostas ao universo literário. Em sua análise, Horácio Costa identifica uma tessitura narrativa complexa que abarca “o lirismo, a memorialística, o comentário histórico ou moral, o jornalismo, o ensaio” (COSTA, 1997, p. 87). Esse quadro conciso e multifacetado reflete-se nas unidades de leitura (regiões, cidades, museus, etc.) da *Viagem a Portugal*, relacionando-se a sua função utilitária de consulta específica.

Entrementes, reorientemos essa aproximação ao âmbito de algumas temáticas que alicerçam o projeto da *Viagem a Portugal*, a começar pela sugestão de uma viagem profunda, sensível, na qual o corpo do viajante integra-se multilateralmente no espaço visitado. A crônica “Criado em Pisa”, reunida em *A bagagem do viajante* (1973), explora essa perspectiva, ao problematizar a imagem pronta de um desejo turístico. A apreensão da cidade, como sugere o narrador, afluí não só pela imponentia dos monumentos, mas pela especulação do seu contexto, uma matéria volátil presente tanto pelas ruelas escondidas, quanto nos costumes perdurados na ementa de um restaurante. Seu tom é de conselho, como se observa no seguinte excerto:

No meu modesto entendimento, não há nada melhor que caminhar e circular, abrir os olhos e deixar que as imagens nos atravessem como o sol faz à vidraça. Disponhamos dentro

de nós o filtro adequado (a sensibilidade acordada, a cultura possível) e mais tarde encontraremos, em estado de inesperada pureza, a maravilhosa cintilação da memória enriquecida. (SARAMAGO, 1986, p. 211).

Podemos aproximar essa diretriz ao prólogo da *Viagem a Portugal*, captando a linha coerente do projeto instrutivo saramaguiano:

O viajante viajou no seu país. Isto significa que viajou por dentro de si mesmo, pela cultura que o formou e está formando, significa que foi, durante muitas semanas, um espelho reflector das imagens exteriores, uma vidraça transparente que luzes e sombras atravessaram, uma placa sensível que registou, em trânsito e processo, as impressões, as vozes, o murmúrio infindável de um povo. (SARAMAGO, 1981, p.5).

A semelhança das imagens, o filtro da realidade, o sujeito como espelho refletor, evidenciam, portanto, a necessidade da comunhão com o objeto percebido para a composição de um Ser único, se pensarmos pela fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty². Assim, a viagem ideal concilia o duplo movimento da interioridade, conforme a permissão do viajante, e da exterioridade, prevista a partir de uma base referencial cultural sólida. A fratura desse duplo movimento levará a uma apreensão de superfície, ou meramente turística.

O turista afirma-se como o antagonista dos viajantes desde o século XIX. Autores como Eça de Queirós, Miguel de Unamuno, Miguel Torga, entre outros, no exercício dos seus relatos de viagens, opuseram-se a essa figura, demarcando uma espécie de “verdadeira” viagem, respeitante a essa imersão subjetiva sinalizada também por Saramago. Explica-se melhor essa diferença com as palavras de Luís López Molina que, partindo de uma circunstancial semelhança entre turistas e viajantes (liberdade, autossuficiência, prazer), logo as separa em seu fundamento:

El viajero literario, el que nos interesa, tiene, pues, algo de turista, pero el turismo que ejerce no es trivial, ni gregario, sino más bien algo como un complemento educacional, una forma de instrucción deleitosa. [...] El turismo de masas há impuesto un consenso básico que nivela, iguala, democratiza la experiencia viajera. (LÓPEZ MOLINA, 2004, p.33).

Ao destacar a trivialidade, a homogeneização do espaço conforme a prática turística, López Molina delinea, por oposição, a atitude do viajante moderno. Este

quadro atinge matizes estridentes na caracterização do turista feita por Saramago em outra crônica de *A bagagem do viajante*, “O jardim de Boboli”. No conhecido jardim florentino, o narrador observa um grupo de visitantes aproximar-se da esdrúxula estátua do anão de corte Pietro Barbino: “Há em toda ela uma espécie de insolência, como se Pietro Barbino fosse o reflexo animal de cada um dos visitantes que diante dele param: “Não te iludas, és exactamente como eu-anão e disforme, objecto de divertimento de outro mais poderoso do que tu.” (SARAMAGO, 1986, p. 108).

Se a estátua, como visto, oferece-se de espelho, ou radiografia, a imagem revelada desse visitante aflora intempestiva e colérica, numa ânsia de captar a superficialidade do visível em oposição ao tempo necessário que o olhar requer: “Dei alguns passos na direcção da estátua (para me ver melhor?), mas de repente fui submergido por uma avalanche de homens suados e mulheres gordas, de roupas berrantes, com ridículos chapéus de palha atados na barbela, máquinas fotográficas -e gritos.” (SARAMAGO, 1986, p. 108).

O turista, na perspectiva saramaguiana, nega a revelação da viagem. Por aceitar uma ordem massificada de aproximações aos referentes, transformam-nos em mercadorias de rótulos expostos, e não objetos do próprio devir da viagem. O papel da descoberta, tão cara aos viajantes, esvazia-se num jogo de encontros. Demos o exemplo de uma crônica, mas essa concepção se adensa na obra saramaguiana e, evidentemente, norteia a nossa leitura da *Viagem a Portugal*: “O viajante não é turista, é viajante. Há grande diferença. Viajar é descobrir, o resto é simples encontrar.” (SARAMAGO, 1981, p. 175).

O itinerário da descoberta pela viagem em Saramago ramifica-se por ordem diversa, mas mantém um movimento cíclico de retorno a sua própria subjetividade. Os “Exercícios de Autobiografia”, do romance *Manual de pintura e caligrafia*, esboçam com nitidez esse perpétuo movimento. Ainda pela Itália – uma obsessão que remete a um ideário romântico, tão caro a Goethe ou Stendal –, através de cinco exercícios, ou registros diarísticos em narrativas de viagem, o narrador centra-se na reflexão sobre o seu próprio ato perceptivo perante o espaço visitado. Sendo um pintor, rememora primeiramente o seu contato com a arte, sedimentando a sua análise num processo íntimo até à razão mínima da expressão artística, local onde achará a palavra e, antes de tudo, o sujeito criador: “Tudo é biografia, digo eu. Tudo é autobiografia, digo com mais razão ainda, eu que a procuro (a autobiografia? a razão?). Em tudo ela se introduz (qual?), como uma delgadíssima lâmina metida na fenda da porta e que faz saltar o trinco, devassando a casa.” (SARAMAGO, 1983, p. 169).

De modo geral, a autorreflexão proveniente da escrita do relato bifurca-se por dois caminhos não completamente distintos, posto avançarem a um mesmo local de chegada, o encontro do Eu. Por um lado, a introspecção, a imersão do sujeito em sua própria memória, o contraste do que foi com o que agora é. Por outro, a

história coletiva, o indivíduo ressignificado pelo seu contexto. Sendo assim, a viagem em Saramago confina em seu profundo sentido uma busca, não concreta, pois essa busca flutua num passado inatingível, numa ação irre recuperável, e não seria forçoso pensarmos aqui numa atmosfera de culpa.

Em dado momento, o viajante retorna a sua vila de origem, Azinhaga, concelho de Golegã. Nota-se, sobretudo, a sensação de estranhamento perante o primeiro espaço, num caudal digressivo associado às más lembranças e à ideia de não pertencimento:

Nunca o viajante conseguiu achar-se neste raso lugar, nestas ruas longuíssimas donde desde sempre se levantam nuvens de pó, e mesmo hoje, homem que cresceu até onde pôde, continua a ser a criança a quem este nome de Golegã assustava porque sempre esteve ligado ao pagamento das décimas, ao tribunal, ao registo, à morte de um tio a quem desfizeram a cabeça à paulada. (SARAMAGO, 1981, p. 155).

Ceifada as raízes que o ligam à terra, a errância acaba por ser o único caminho possível para a continuidade da vida. Uma errância, por sinal, condenada ao eterno retorno, labirinto da subjetividade em busca da sua identidade. Contudo, e isso é recorrente na *Viagem a Portugal*, a imersão num espaço disfórico é seguida por um aclaramento, uma renovação de sentido. Nessa primeira vila, a inscrição enigmática na fachada da igreja sugere um novo direcionamento, o único possível para as lembranças turvas do viajante: “«Memória sou de quem a mim me fabricou»” (SARAMAGO, 1981, p. 155).

Tanto a memória individual quanto a coletiva fazem parte dessa busca do viajante. De lés a lés, o território português é percorrido por uma mão delicada a descosturar as superfícies do visível até à chegada de uma primeira forma. Nesse processo (histórico, sem dúvida), a ausência do referente visual impossibilita a sua funcionalidade. Um conjunto arruinado, uma restauração descaracterizada, são alguns impeditivos à restituição de um corpo nacional de que o viajante pudesse sentir-se parte. Nesse sentido, é significativa a passagem pelo castelo de Guimarães, a primeira casa de Portugal: “O viajante gostaria que o rio da história lhe entrasse de repente no peito, e em vez dele é um pequeno fio de água que constantemente se afunda e some nas areias do esquecimento.” (SARAMAGO, 1981, p. 40).

Novamente, o espaço de origem não apresenta argumentos para a construção identitária do sujeito, espraia-se pelo vão entre a memória e a realidade e salienta o perfil errante, pastoril, de um viajante desterritorializado: “e então sabe que o berço não é o castelo, mas a pedra, o chão, o céu que está por cima, e este vento que de rajada passa, sopro de todos os suspiros primeiros e finais, murmúrio do profundo rio que é o povo.” (SARAMAGO, 1981, p.39).

Maria Graciete Besse (2003, p.162-163) aproxima esse duplo movimento de memória pessoal e coletiva à exploração de um sistema topográfico particular, desenvolvido a partir de perspectivas, verticalidades e lateralidades, numa complexidade que atinge a renovação do gênero da Literatura de Viagens. Será esse o nosso ponto de partida para o próximo tópico: a construção do olhar do viajante.

4. Toda a Literatura de Viagens procura, por excelência, mostrar um objeto. A ação acaba por ter um papel secundário em uma narrativa dominada pelo discurso descritivo, que deve ser compreendido pela potencialidade do ato subjetivo perceptivo, conforme deixou claro Helena Buescu (cf. 1990). O objeto mostrado ajuda-nos a demarcar a particularidade do gênero em questão, posto pertencer a conteúdos (LANCIANI, 1997) ou atitudes (REIS, 1999) de viagem que são: descrição de fauna e flora, mapeamento de itinerário, perspectiva cronológica, relação com o Outro e a cultura local, ou seja, tudo aquilo que é resultante da experiência do encontro.

Em *Viagem a Portugal*, a percepção desses pontos indica a uma certa pedagogia da visão. Nesse sentido, para o leitor há sempre uma sugestão de movimento, a distância ideal, a incidência da luz e da sombra e das cores. Como uma poética do olhar, o viajante conduz-nos pelo espaço português, apontando às diversas manifestações do visível, do concreto ao amovível: “aqui é tudo perto, mas as colinas sucessivas, com o seu desenho multiplicado de vertente e vale, iludem as perspectivas, criam um novo sentido de distância, parece que basta estender a mão para alcançar a igreja de S. Quintino, e de repente ela desaparece.” (SARAMAGO, 1981, p. 159).

Sobretudo, o olhar é um instrumento que dá a forma possível do objeto percebido. Considera-se nesse processo sempre o inacabado, o esboço da imagem descrita à espera de um novo viajante a ressignificá-la. Podemos observar esse princípio na passagem pelo Convento dos Lóios, onde a solidez da pedra oculta as suas variadas faces: “A igreja, que uma galilé antecede, é reforçada, tanto na frontaria como na parede lateral à vista, por altíssimos botaréus, ligeiramente mais baixos aqueles. O efeito resulta num movimento plástico que vai modificando os ângulos de visão e, portanto, a leitura.” (SARAMAGO, 1981, p. 190).

A mesma lógica se confirma na leitura da escultura de Hodart, “A Última Ceia”, exposta no Museu Machado de Castro, em Coimbra. No entanto, a sugestão deste sujeito vidente incide não propriamente sobre a técnica utilizada, mas, antes, sobre uma perspectiva narrativa do acontecimento esculpido, projetando nele ações sublinhadas pelo caráter humano das personagens retratadas:

E passando de época em época, eis os formidáveis Apóstolos de Hodart, também modelador de homens, que é isso que são os companheiros que a esta última ceia vieram, trazendo

consigo, no barro de que são feitos, a massa ardente das paixões humanas, a cólera, a ira justa, o furor. Estes apóstolos são combatentes, gente de guerrilha que veio sentar-se à mesa da conjura, e no momento em que Hodart chegou estavam no aceso da questão, discutindo se deviam salvar o mundo ou esperar que ele por si próprio se salvasse. Neste ponto estavam e ainda não decidiram. (SARAMAGO, 1981, p. 92).

Com efeito, a proposta didática saramaguiana, o ensinar a ver a terra, parte da razoabilidade do conteúdo cultural respeitante, nesse caso, à obra de arte observada, e a renova conforme a sensibilidade do observador. Essa fronteira entre o conhecido e o ressignificado fica evidente na seguinte passagem pela Catedral da Sé de Évora, através de um jogo de linguagens no qual se delimita o horizonte discursivo da *Viagem a Portugal*:

o tambor, de granito, é envolvido nos ângulos por uma cornija trilobada com janelas maineladas, amparados por contrafortes e rematados por uma agulha esguia forrada de escamas imbricadas». Nada mais certo e científico, mas além de requerer descrição, e em algumas passagens, explicação paralela, o seu lugar não seria este. (SARAMAGO, 1981, p. 205).

Nenhuma exatidão resiste ao devir da viagem, nem mesmo a da palavra. Nem mesmo a do espaço ou do tempo. O tempo, como referimos anteriormente, pluraliza-se em passados memorialísticos ou se projeta no desenho de imaginações: “Daqui por alguns meses, tudo ao longe serão amendoeiras floridas. O viajante deita-se a imaginar, escolheu na sua memória duas imagens de árvore em flor, as melhores que tinha, escolheu amendoeira e brancura, e multiplicou tudo por mil ou dez mil. Um deslumbramento.” (SARAMAGO, 1981, p. 12).

Da mesma maneira, o espaço perde, por vezes, o seu referente linear e exige uma nova geografia, como no caso da criança que corrige o mapa do viajante, apontando a ausência da estrada à sua terra: “Falta aí a estrada do Baleal a Peniche.” (SARAMAGO, 1981, p. 167), ou, elevando o lapso do registro a uma dimensão mais profunda referente aos limites do próprio território português: “E quando numa sombra se detém para consultar os mapas, repara que na carta militar que lhe serve de melhor guia não está reconhecida com tal a fronteira face a Olivença. Não há sequer fronteira.” (SARAMAGO, 1981, p. 203).

Em resumo, o Portugal do viajante, posto ser esta a melhor definição desse Portugal, é um espaço sem fronteiras entre a objetividade e a subjetividade, a

descrição e o lirismo, o itinerário e a busca interior. Portanto, um país da dimensão de um olhar. Esse espaço, e gostaríamos de considerá-lo para o próximo tópico, suscita narrativas particulares que equacionam de forma diversa as dualidades acima mencionadas. Algumas enveredam por planos disfóricos, labirínticos, onde a saída, ou o retorno, vem acrescida de uma lição. Vejamos com maior detalhe esse processo.

5. Primeiramente, a formulação que nos orientará sobre a conjuntura do espaço é a que Oziris Borges Filho define a partir da sua “função interativa” com a personagem: “o espaço não somente localiza, mas também interage com a personagem, salientando, por semelhança ou contraste, características sociais e/ou psicológicas, sentimentais, etc.” (BORGES FILHO, 2015, p. 31). Considerando essa definição como ponto de partida, iremos aproximá-la na sequência deste trabalho a planos temáticos disfóricos em *Viagem a Portugal*, ou seja, como o autor atribui significado aos espaços descritos sob o domínio semântico do mal-estar, da ausência ou, em última instância, da morte.

Assim como uma ruína ou um cemitério, a igreja pode ser agrupada sob esse domínio, e é o que ocorre muitas vezes, resultante da observação empírica dos elementos dispostos, esvaziados do seu propósito de culto, como o faz o viajante saramaguiano ateu, como nos mostra os seguintes exemplos: em relação a insistência imagética do martírio: “e enquanto o viajante sai, rola mais uma cabeça dos Mártires de Marrocos.” (SARAMAGO, 1981, p. 74); ou sublinhando a sensação de solidão proveniente do vazio do espaço: “Talvez o viajante o esteja notando por preferir ver aquecida a frialdade das paredes, a nudez das pilastras, o vazio dos caixotões. Este mármore foi trabalhado para ser apenas mármore.” (SARAMAGO, 1981, p. 91).

Contudo, a igreja é um espaço de privilégio no itinerário do viajante³. Compõe-se muitas vezes uma narrativa em torno desse contato, alicerçado por elementos que, dispersos ou unidos, caracterizam um movimento de parábola ou, por outras palavras, declínio e ascensão. Para entendermos melhor esse raciocínio, façamos a sua aproximação junto à figura retórica clássica da catábase, conforme define Maria Leonor Carvalhão Buescu:

O tema da catábase como descida ou, simplesmente, como percurso em busca das raízes do ser para que *tudo* possa recomençar, é um tema aliado com o da catarse, enquanto purificação através do aniquilamento dum passado que é necessário regenerar e sobre o qual actua, contraditoriamente, esquecimento e anamnese. (BUESCU, 1997, p. 91).

É importante sublinharmos a bifurcação da catábase tanto pela via exterior, concreta em relação ao espaço, quanto pela interioridade, resultando na “purificação” do Eu. Iniciemos este conciso comentário em torno da primeira caracterização. Para além do que foi citado acima, Buescu descreve algumas propriedades temáticas relacionadas com o espaço da catábase. Por exemplo, para adentrá-lo, a personagem comumente passa pelo crivo de um julgador, um “diabo-porteiro”, ou algumas das suas variáveis (Cérbero, Dragão, etc.). A permissão, por conseguinte, só lhe é concedida a partir da persuasão.

É sobre esse pano de fundo que se impõe a narrativa saramaguiana. O julgador é aproximado, com o seu devido humor, aos detentores das chaves das igrejas: padres ou vizinhos, em geral. Convencê-lo pode ser complicado se o viajante for visto como potencial inimigo da ordem vigente: “O viajante foi confundido com uma testemunha de Jeová, e muita sorte não terem visto nele coisa pior.” (SARAMAGO, 1981, p. 161). Todavia, caso o semblante não seja suficiente para a devida permissão de entrada, há outros artifícios possíveis, como a apresentação de um sinal: “Afastou-se esmagado o viajante, deu a propina à mulher da chave, que sorria malevolamente, e meteu-se a caminho de Chaves.” (SARAMAGO, 1981, p.21).

Revela-se, então, o ambiente desejado, conforme as características disfóricas acima mencionadas. O Mosteiro de Pombeiro de Ribavizela é um desses exemplos, traçado conforme o abandono e a degradação do espaço: “A igreja, por dentro, é húmida e fria, há manchas nas paredes onde as águas das chuvas se infiltrou, e as lajes do chão estão, aí e além, cobertas de limo verde, mesmo as da capela-mor.” (SARAMAGO, 1981, p.34). Imerso nesse submundo descrito, ele procura uma revelação, e esta se manifesta, por excelência, pelo contato com a arte. No exemplo do Mosteiro, dois túmulos de uma mesma pessoa, um feito para o descanso da velhice e outro para o súbito decesso, transmitem ao viajante um paralelo entre a continuação e o próprio fim, como um enigma da imortalidade inscrito na obra artística.

Se a arte propicia o contato com o eterno, o retorno da morte, o exemplo a seguir nos devolve ao sentido nuclear da nossa argumentação. É debruçado sobre outro túmulo que, num movimento frágil de dedos, sente-se perceber o propósito de tudo: “Senta-se na beira de um destes túmulos, afaga com as pontas dos dedos a superfície da água, tão fria e tão viva, e, por um momento, acredita que vai decifrar todos os segredos do mundo.” (SARAMAGO, 1981, p.131). A imagem que o leva a essa conclusão passa-se pouco tempo antes através do túmulo do Conde D. Pedro de Barcelos.

Tal imagem decorre de um contraponto. Primeiramente, descreve-se o patrimônio material conquistado pelo Conde, ou seja, tudo aquilo que o delimita num espaço de domínio, de fronteira (voltemos à ideia de camponês). Contudo, o olhar do viajante capta a negação dessa materialidade junto ao seu último desejo esculpido no leito de morte: “Quanto maior razão não teve D. Pedro de Barcelos, que

quis levar, entre as lembranças da vida, aquelas frescas manhãs em que caçava o javali nas suas terras dos Paços de Lalim.” (SARAMAGO, 1981, p. 125). Sob o signo da liberdade representado pelas “frescas manhãs” e pelo animal não domesticável (sem fronteiras, portanto) que é a caça, a lição compreendida pelo viajante é o espelho do seu próprio devir como pastor.

6. Terminamos o último tópico em torno da simbologia da morte, melhor compreendida pela sua oposição, a persistência da vida, através de um movimento particular aproximado à figura retórica clássica da catábase. Essa aproximação resulta, sobretudo, da síntese estética e ideológica da *Viagem a Portugal*, posto ser a viagem de um sujeito a um espaço em vias de desaparecer, tanto do ponto de vista individual, já que a desterritorialização do viajante só lhe permite a geografia natal dúbia da memória, quanto do ponto de vista coletivo, conforme indica a seguinte citação do autor: “*Viagem a Portugal* é provavelmente o último livro sobre um Portugal que já não existe, que estava a deixar de existir naquele momento.” (REIS, 2015, p. 123).

Contudo, e caminhamos para a conclusão deste estudo, sendo a catábase compreendida pelo movimento de descida e retorno ressignificado desses planos disfóricos, nossa atenção se direcionou justamente a essa ressignificação que, conforme argumentamos, carrega o sentido da liberdade como princípio estruturante do livro. Retomando a citação acima, podemos localizá-la num contexto mais amplo da obra saramaguiana, nomeadamente junto às crônicas políticas publicadas na altura. Em “Papéis de identidade” (1999), por exemplo, o autor propõe um caminho necessário para se entender um país cuja identidade fraturava-se após a Revolução de Abril.

Aprendamos a conhecer quem somos, a identificar-nos. 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. (SARAMAGO, 1999, p. 95).

Evidentemente, podemos entender essa proposta como o mote da *Viagem a Portugal*, realizada pouco tempo depois. Todavia, como salientamos ao longo desse estudo, revela-se nessa viagem um Portugal da dimensão do olhar de um viajante. As suas escolhas também foram alvo da crítica especializada, a exemplo de Jacinta

Maria Matos. A autora sublinha o conservadorismo do retrato saramaguiano, ilustrando um país estereotipado, idealizado na vertente rural, adversa ao contemporâneo através da busca pelo passado histórico, numa dinâmica aproximada, por mais impressionante que possa parecer, a ideologia do Estado Novo: “Não vem ao caso perguntar em que condições escreveu Saramago esta obra. Mas é de estranhar que, com o seu perfil, tenha apenas conseguido reproduzir estereótipos, veicular convencionalismos e reforçar mitos.” (MATOS, 2001, p. 486).

De fato, a roupagem do itinerário pode ser exposta por essa severa sentença. Mas, ao nosso ver, ela exclui o princípio revisionista anunciado pelo autor e não considera a perspectiva individual de um viajante em busca de si, ou do que poderia ter sido como natural de uma vila camponesa, através dos fragmentos abandonados ao longo da sua trajetória universalizante.

Por outro lado, mostramos como essa busca identitária, desatada de uma escolha prévia em negar o destino junto à terra de origem, revela-se imprecisa no seu conjunto, fazendo sentido apenas quando projetada a um lugar intangível, sem fronteiras de espaço e de tempo, local onde a arte impõe-se como primeira forma. Desse modo, para concluirmos, a viagem pela sua terra desencadeia o próprio devir de um indivíduo constantemente em trânsito ou, pensando em modos de estar no mundo baseados em arquétipos, a identidade de um pastor.

Notas

¹ O manuscrito pode ser apreciado no acervo da Fundação José Saramago.

² “É preciso que com meu corpo despertem os corpos associados, os “outros”, que não são meus congêneres, como diz a zoologia, mas que frequentam, que frequento, com os quais frequento um único Ser atual, presente, como animal nenhum frequentou os de sua espécie, seu território ou seu meio.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 14).

³ A citação seguinte, extraída dos *Cadernos de Lanzarote*, ajuda-nos a compreender o papel da igreja na narrativa saramaguiana: “a religião é um fenómeno *exclusivamente* humano, portanto é natural que provoque a curiosidade de um escritor, ainda que ateu. Além disso, há uma evidência que não deve ser esquecida: no que respeita à mentalidade, sou um cristão. Logo, escrevo sobre o que fez de mim a pessoa que sou.” (SARAMAGO, 1998, p. 81).

Referências

- BESSE, Maria Graciete. “Viaje a Portugal de José Saramago, una poética de la mirada”. In: CHAMPEAU, Geneviève (Org.). *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal*. Madrid: Editorial Verbum, p. 156-172, 2004.
- BORGES FILHO, Ozíris. “Afinal de contas, que espaço é esse?”. In: LOPES, Ana Maria Costa Lopes; LOPES, Fernando Alexandre; BORGES FILHO, Osíris (Org.). *Espaço e Literatura: perspectivas*. Francia: Ribeirão Gráfica e Editora, p. 13-39, 2015.
- BUESCU, Helena Carvalhão. *Incidências do Olhar: percepção e representação*. Lisboa: Caminho, 1990.

- BUESCU, Maria Leonor Carvalhã. “Exotismo ou a «estética do diverso» na Literatura Portuguesa”. In: FALCÃO, Ana Margarida; LEAL, Maria Luísa; NASCIMENTO, Maria Teresa (Orgs.). *Literatura de Viagem: Narrativa, História, Mito*. Lisboa: Edições Cosmos, p. 565-578, 1997.
- CHAMPEAU, Geneviève. “El relato de viaje, un género fronteirizo”. in: CHAMPEAU, Geneviève (Org.), p 15-31, 2004.
- COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.
- CRISTÓVÃO, Fernando. *Literatura de Viagens: da tradicional à nova e à novíssima: marcas e temas*. Lisboa: Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa, 2009.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando. *José Saramago: a consistência dos sonhos*. Cronobiografia. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Caminho, 2008.
- LANCIANI, Giulia. *Sucessos e naufrágios das naus portuguesas*. Lisboa: Caminho, 1997.
- LEAL, Maria Luísa. “«Viaje a Portugal»: os passos do viajante”. In: *Colóquio Letras*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, n.151/152, 1999, p. 191-204.
- LÓPEZ MOLINA, Luís. “Hacia un perfil genérico de los libros de viajes”. In: CHAMPEAU, Geneviève (Org.), 2004, p. 32-43.
- MATOS, Jacinta Maria. “«Viagens na nossa terra»: construções de identidade nacional e definições de portugalidade na narrativa não-ficcional portuguesa contemporânea”. In: RAMALHO, Maria Irene; RIBEIRO, António Sousa (Orgs.). *Entre Ser e Estar: raízes, percursos e discursos de identidade*. Porto: Edições Afrontamento, 2002, p. 473-502.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- ONFRAY, Michel. *Teoria da Viagem*. Trad. Sandra Silva. Lisboa: Quetzal, 2009.
- REIS, Carlos. “Narrativa de viagens”. In: BUESCU, Helena Carvalhã (Org.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho, 1997, p. 353-356.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2015.
- SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1981.
- SARAMAGO, José. *Manual de pintura e Caligrafia*. 4 ed. Lisboa: Caminho, 1983.
- SARAMAGO, José. *A bagagem do viajante*. 3 ed. Lisboa: Caminho, 1986.
- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote III*. 2 ed. Lisboa: Caminho, 1998.
- SARAMAGO, José. *Folhas Políticas: 1976-1998*. Lisboa: Caminho, 1999.
- SEIXO, Maria Alzira. *Poéticas da viagem na Literatura*. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.

NO REPARO DA HISTÓRIA, O NASCIMENTO DA FICÇÃO: A PROPÓSITO DA *HISTÓRIA DO CERCO DE LISBOA*, DE JOSÉ SARAMAGO

MARIA CAROLINA DE OLIVEIRA BARBOSA

Friedrich Nietzsche, em suas *Considerações intempestivas* (1988), observa a complexa relação entre o homem e o passado, a partir da impossibilidade do esquecimento comum à vida humana. Segundo o filósofo alemão, o indivíduo é sempre perseguido por suas “algemas” (NIETZSCHE, 1988, p.105), encontra-se permanentemente preso aos acontecimentos de outrora, como revela o olhar que costuma lançar para a própria História. Os fatos históricos, em suas versões oficiais, apresentam-se como espetáculo, o que os transforma constantemente em exemplos para os tempos presente e futuro, necessários, portanto, à evolução.

A crítica a certa espetacularização do passado, verificada nos estudos nietzschianos, ocupa um espaço considerável na produção literária de José Saramago, afinal, como percebeu Teresa Cristina Cerdeira, os romances do escritor português costumam questionar a solidez do saber histórico por meio do “acto de emendar a História” (SILVA, 2000, p.200). Assim acontece também em *História do cerco de Lisboa*, *corpus* escolhido para a análise proposta neste trabalho. A narrativa acompanha a trajetória do revisor Raimundo Silva, capaz de mudar a versão oficial da reconquista de Lisboa pelos portugueses ao inserir um “não” e negar a ajuda dos cruzados na expulsão dos mouros.

A escolha do romance pauta-se na percepção de que é possível estabelecer uma relação entre a problematização da versão oficial da História, proposta pelo escritor português, e o questionamento dos caminhos que vinham sendo

percorridos pelos estudos históricos, verificado nas observações de Friedrich Nietzsche. Dessa forma, o objetivo desta pesquisa é mostrar que, ao delinear o tempo da narrativa a partir do intercâmbio de dois momentos distanciados por séculos – o presente de Raimundo Silva e o passado da reconquista –, José Saramago estabelece um diálogo essencial entre os acontecimentos passados e a vida, para que aqueles não se limitem a ser mero saber legitimado. Aproxima-se, assim, do pensamento do filósofo alemão, que percebeu que “a cultura histórica só é salutar e rica de promessas de futuro se se inscrever numa corrente de vida nova” (NIETZSCHE, 1988, p.114).

Pretende-se, portanto, identificar na *História de cerco de Lisboa* o alcance do extemporâneo por meio da configuração temporal construída ao longo da narrativa. Para isso, é preciso investigar a fragilização das noções de presente e passado, alcançada por meio do intercâmbio entre esses dois tempos, capaz de criar a possibilidade de uma terceira temporalidade, que funde os dois momentos distintos, afinal a obsessão de Raimundo Silva pela escritura de uma outra história não mais submetida ao rigor científico faz com que a sua própria vida se confunda com a sua criação.

A relação entre literatura e História é comum na escrita de Saramago e de outros romancistas portugueses, que, por meio do romance histórico, revisitaram “a margem, o silêncio, a periferia” (SILVA, 2000, p.215). Esse traço da ficção contemporânea começa a ser explicitado na *História do cerco de Lisboa* já na referência histórica que aparece no título, que pode até induzir o leitor a uma interpretação equivocada acerca do que encontrará nas páginas do livro. Não há qualquer aspecto científico no texto saramaguiano, afinal está-se diante de uma obra que, como outros tantos relatos da contemporaneidade, percebeu, no caráter lacunar e fragmentado do discurso histórico¹, a possibilidade de transformá-lo em matéria ficcional. Todavia, conforme percebeu Maria Alzira Seixo, “este é, nos romances de Saramago, aquele onde o discurso da História mais lugar ocupa” (1989, p.35), dado essencial à análise da construção temporal verificada no texto.

O questionamento da existência de uma verdade absoluta aparece logo na epígrafe do romance, novamente extraída de um suposto *Livro dos conselhos*, que diz: “Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se a não corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes”. Ao relacionar o alcance do verdadeiro ao ato de correção, o autor acaba por revelar a fragilidade dos fatos quando apresentados sob uma perspectiva apenas, afinal, se podem ser corrigidos, são passíveis de erros. Essa é uma ideia essencial à compreensão da *História do cerco de Lisboa*, na medida em que a narrativa tem como principal personagem exatamente a figura do revisor, aquele que é responsável por corrigir os livros antes da publicação.

Este se trata de um homem simples, de nome comum – Raimundo Silva –, que vive uma vida aparentemente medíocre e sente-se cansado exatamente por ler, nos

textos históricos que revisa, páginas em que não se encontram “um facto novo, uma interpretação polêmica, um documento inédito, sequer uma releitura” (SARAMAGO, 1989, p.39). Esse indivíduo vê-se, mais uma vez, diante de um texto histórico, de valor científico, que tenta dar conta exatamente do que aconteceu no cerco de Lisboa, quando os portugueses conseguiram reconquistar a cidade, então ocupada pelos mouros. Novamente, o que chama a atenção de Raimundo Silva é a observação de que, naquele material, havia:

Apenas mais uma repetição das mil vezes contadas e exaustas histórias do cerco, a descrição dos lugares, as falas e as obras da real pessoa, a chegada dos cruzados ao Porto e sua navegação até entrarem no Tejo, os acontecimentos do dia de S. Pedro, o ultimato à cidade, os trabalhos do sítio, os combates e os assaltos, a rendição, finalmente o saque. (SARAMAGO, 1989, p.39)

Tem-se, portanto, uma narração dos acontecimentos em uma sequência lógica, tantas vezes repetida por se tratar de um discurso consolidado, supostamente inquestionável, exemplo do saber histórico que Nietzsche associa a uma “necessidade de conhecimento puro” (1988, p.113).

Outro traço marcante presente no relato do historiador é a exaltação do feito português e a atribuição do papel de herói a Afonso Henriques, transformando o episódio do cerco em espetáculo da vitória. Nesse sentido, verifica-se a sintonia da tradição histórica com o discurso do vencedor, observada por Walter Benjamin, ao afirmar que “o investigador historicista estabelece uma relação de empatia (...) com o vencedor” (1996, p.225). Assim, vê-se “o espetáculo do passado, que impele os homens para o futuro, dá-lhes a coragem para viver, acende neles a esperança de que a justiça há de vir, que a felicidade os espera do outro lado da montanha que vão subir” (NIETZSCHE, 1988, p.112). Esse olhar para o tempo passado como monumento faz com que se busquem heróis para o presente, como revela o final da obra composta pela personagem do historiador:

Mas nesta última página da História do cerco de Lisboa pode Raimundo Silva encontrar a ardente expressão de um patriotismo fervoroso, que decerto saberá reconhecer ser a vida monótona e paisana não lhe entibiu o seu próprio, agora se arrepiará, sim, mas daquele sopro único que vem da alma dos heróis, repare-se no que escreveu o historiador, No alto do castelo o crescente muçulmano desceu pela derradeira vez e, definitivamente, para sempre ao lado da cruz que anunciava ao mundo o baptismo santo da nova cidade cristã,

elevou-se lento no azul do espaço, beijado da luz, sacudido das brisas, a despregar-se ovante no orgulho da vitória, o pendão de D. Afonso Henriques. (SARAMAGO, 1989, p.41)

Verifica-se uma associação da imagem de Afonso Henriques com a de um herói nacional, homem responsável por uma “suposta” salvação das terras portuguesas. Percebe-se, assim, que o relato do historiador se encontra imerso em uma abordagem da História que enxerga o passado de forma a espetacularizá-lo, tornando-o exemplo necessário para o presente e para o futuro. No entanto, o texto de José Saramago começa a desconstruir essa imagem, a partir da audácia do simples Raimundo Silva, que, em seu ofício de revisor, sem qualquer pompa acadêmica ou reconhecimento científico, decide modificar o relato. Opta, então, por inserir a palavra “não” em meio à passagem que exalta a ajuda que os cruzados deram aos portugueses na reconquista de Lisboa, e será exatamente a partir dessa modificação, que o escritor português abrirá a possibilidade da escrita de outra história do cerco.

Ao negar a participação dos cruzados como ajuda necessária à conquista lusitana, Raimundo Silva vê sua existência – antes marcada pelo tédio e pela monotonia – modificar-se em função do novo papel que passa a exercer, a ponto de ser chamado pelo narrador de um “diferente Raimundo Silva” (SARAMAGO, 1989, p.223). Como percebeu Maria Alzira Seixo, o “não” representou a transformação de um indivíduo “dividido entre seriedade e tédio (...) insatisfeito com a sensação da vida como intervalo”, em alguém imerso na “ilha feliz da aventura, do risco, do projecto, da consciência do tempo a vir” (1989, p.36). Dessa forma, a negação da tradição constitui o estopim para uma construção distinta dos acontecimentos históricos e para a possibilidade de uma outra perspectiva de vida para um indivíduo imerso no conformismo.

De revisor de textos alheios, o homem passa a autor, graças à sugestão de Maria Sara – primeiramente, a chefe; depois, a amante – de que a nova versão da História do cerco de Lisboa fosse concretizada. Nesse momento, transforma-se na personagem que, segundo Lucien Goldmann, costuma ocupar o lugar do herói nos romances: o indivíduo “problemático” que busca “valores autênticos num mundo de conformismo e convenção” (1976, p.9). É exatamente quando assume as rédeas do relato e rompe com o tradicionalismo supostamente inquestionável, que o revisor começa a emergir da melancolia existencial, fazendo da procura por outra versão dos acontecimentos um ato obsessivo que lhe permite, inclusive, adquirir a consciência da mediocridade e da apatia que o cercavam, como revela ao descrever-se para Maria Sara:

Vivo sozinho nesta casa, e há muitos anos não tenho mulher, excepto quando a necessidade aperta, (...), sou uma pessoa

sem atributos especiais, normal até nos defeitos, e não esperava muito da vida, enfim, esperava conservar a saúde porque é uma comodidade, e que o trabalho não me faltasse, a isto, que não é pouco, reconheço, se limitavam as minhas ambições (SARAMAGO, 1989, p.259).

Ao seguir a contramão dos discursos oficiais, a escrita do revisor fragiliza a linearidade temporal, a ponto de fazer com que o passado lacunar dos fatos penetre o vazio da vida presente. Nesse sentido, é possível estabelecer uma associação com as teses acerca do conceito de História, propostas por Walter Benjamin, quando revelam que “a verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”. Dessa forma, quando se trabalha com aquilo que já aconteceu é necessário ter consciência da natureza imprecisa do material, afinal, como percebeu o filósofo alemão, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência” (1994, p.224). Diante disso, é possível questionar a veracidade total de qualquer relato histórico; é pertinente, portanto, duvidar, e é por meio da dúvida provocada pela inserção do “não” que Raimundo Silva constrói outra versão para o cerco de Lisboa.

Ao lançar o olhar para o passado, o revisor depara-se, de imediato, com um obstáculo ao alcance do objetivo, que é a inúmera quantidade de fontes de pesquisa. Nesse momento, tece uma reflexão essencial aos caminhos que vai trilhar ao trabalhar com os fatos da conquista de Lisboa. Diz o, agora, autor que “o mal das fontes (...) está na imprecisão dos dados, na propagação alucinada das notícias”, o que gera uma

proliferação das próprias fontes (...), as que copiaram, as que fizeram mal, as que repetiram por ouvir dizer, as que alteraram de boa-fé, as que de má-fé alteraram, as que interpretaram (...), e também as que se proclamaram única, eterna e insubstituível verdade, suspeitas, estas, acima de todas as outras. (SARAMAGO, 1989, p.125).

O problema, portanto, encontra-se no excesso de história, mais especificamente naquela que se apresenta como absoluta e inquestionável, monumentalizada como passado “digno de imitação, como imitável”. (NIETZSCHE, 1988, p.122).

Por isso, logo no início da construção do relato, Raimundo Silva recorre a apenas uma fonte, a mesma História do cerco que revisara, para procurar uma possível motivação à recusa dos cruzados em ajudar os portugueses. Concentra-se no discurso de Afonso Henriques, que procurou convencer os estrangeiros utilizando a alegação de que o feito seria mais uma glória para aqueles que tentavam

propagar a fé. No entanto, no final do século XX, o pedido do rei não possui qualquer pertinência, afinal a lógica do mercado passou a influenciar até as relações humanas. Com isso, o revisor pode encontrar a causa ideal para fundamentar a ideia de que os guerreiros medievais se recusaram a auxiliar a conquista, afinal, como ironicamente diz o narrador, “Dai a Deus o que é de Deus e a César o que é de Cesar (...) uma coisa será ajudar eu a Deus, outra coisa é pagarem-me bem na terra por esse e todos os demais serviços” (SARAMAGO, 1989, p.129).

A inserção de um pensamento pautado nas relações mercadológicas em meio aos acontecimentos medievais revela a fragilização da linearidade temporal, tradicionalmente explorada por historiadores, afinal a pós-modernidade estabelece padrões sociais a partir da “aptidão de participar do jogo consumista” (BAUMAN, 1998, p.24). Diante disso, penetra na versão escrita por Raimundo Silva a valorização do lucro, potencializada no presente, tempo em que, segundo Zygmunt Bauman, “o consumo é a medida de uma vida bem sucedida, da felicidade e mesmo da decência humana” (1998, p.56). Isso é compreensível quando se observa o fato de que a própria personagem do romance de José Saramago não se encaixa na lógica contemporânea, por não ter as condições necessárias à participação no jogo do consumo, inserindo-se, assim, no rol das figuras à margem que costumam ocupar o espaço de protagonistas dos relatos saramaguianos.

Essa influência da lógica atual concretiza-se de maneira relevante no momento em que Raimundo Silva vê-se como personagem da narrativa do cerco, apresentando-se como um dos cruzados abordados pelo rei, um dos homens capazes de recusar a luta diante do fato de não obterem qualquer vantagem: “Isto [a proposta real] ouvi eu, cruzado Raimundo Silva, ouviram os meus ouvidos, e assombrado fiquei de que rei tão cristão não tivesse aprendido a palavra divina” (SARAMAGO, 1989, p.128). Tem-se, portanto, o contorno inicial de uma terceira temporalidade: para além do passado e do presente, a *História do cerco de Lisboa* situa-se em outro tempo, em que a vida do revisor confunde-se com o fato histórico, em uma mútua relação de influência.

Nesse ponto, convém destacar a participação essencial de Maria Sara, a chefe de Raimundo Silva, mulher encarregada da fiscalização do trabalho dos revisores, na construção do diálogo temporal que aparece no romance, afinal foi essa personagem feminina a responsável pela passagem da condição de revisor para a de autor. É dela a sugestão de que o “não” inserido no relato do historiador poderia render uma boa narrativa, diferente de qualquer antes feita. Com isso, não é espantoso o fato de a inspiração para a escrita surgir exatamente após um encontro com essa personagem, assim como a motivação para a recusa dos cruzados. Afinal, o próprio revisor considerou apenas a falta da obtenção de vantagens insuficiente para fundamentar a negativa dos cavaleiros medievais, o que o levou a pensar em uma solução baseada no tom heroico comumente atribuído às ações de Afonso Henriques.

Diante disso, é necessário destacar o caminho encontrado pelo revisor para sustentar a ideia de que os cruzados não ajudaram os portugueses. Raimundo Silva utiliza, então, a Batalha de Ourique, fato histórico considerado marcante para o surgimento da nacionalidade. O rei decide relatar aos cavaleiros medievais a aparição do Cristo crucificado, que anunciou a vitória lusitana sobre os mouros, mesmo em menor número. Esse episódio constantemente retomado quando se estuda a História de Portugal é mencionado na narrativa de forma contrária, não mais como o anúncio de um herói português, mas como justificativa para que cristãos, supostamente responsáveis pela propagação da fé católica, recusassem-se a auxiliar a expulsão dos mouros, como revela a resposta do cruzado Guilherme Vitulo:

gozando o rei de Portugal de tão eficazes e fáceis ajudas de Nosso Senhor Jesus Cristo, por exemplo, no perigoso aperto que foi dito ter sido o da batalha de Ourique, mal haveria de parecer ao mesmo Senhor presumirem os cruzados que ali estavam em trânsito de substituí-lo na nova empresa, pelo que dava como conselho, se recebê-lo queriam, fossem os portugueses sozinhos ao combate, pois já tinham segura a vitória e Deus lhes agradeceria a oportunidade de provar o Seu poder, esta e tantas vezes quantas para isso vier a ser solicitado. (SARAMAGO, 1989, p.155).

Percebe-se, assim, que o celebrado milagre de Ourique transforma-se no motivo da recusa, porém o que mais se destaca na resposta de Vitulo é o tom irônico com que faz referência à aparição do Cristo. O anúncio da vitória lusitana no conflito com os mouros é posto em xeque pelo cruzado, que questiona inclusive a veracidade do relato real e da vitória portuguesa, ao mencionar, na voz passiva, o “perigoso aperto que *foi dito ter sido* o da batalha de Ourique”. O uso do verbo *dizer* em oposição ao *ser* reforça a imprecisão que envolve o discurso supostamente consolidado acerca dessa passagem da História de Portugal.

A partir da decisão acerca da justificativa do “não”, presente e passado passam a confundir-se, confusão essa que alcança o ápice quando Raimundo Silva percebe a necessidade de escolher uma personagem que possa destacar-se no cerco de Lisboa. Na contramão do que, comumente, realiza a pesquisa histórica, o revisor escolhe Mogueime, soldado simples, mais uma figura que contraria a ideia consolidada que se tem acerca das personagens heroicas. Nessa escolha, torna-se evidente o envolvimento existente entre a obra e seu criador. O narrador revela a dificuldade que Raimundo Silva sente em aceitar a personagem, tecendo uma reflexão reveladora, na medida em que aproxima gradativamente o revisor e o soldado. Este é caracterizado como alguém que “além de mostrar não saber exatamente quem é, porventura está maltratando a verdade que, como testemunha

presencial, seria seu dever respeitar e transmitir aos vindouros, nós” (SARAMAGO, 1989, p.192).

É impossível não associar essa caracterização à própria imagem do revisor, que também ousou “maltratar” um relato supostamente consolidado ao inserir o “não”, o que permite ao narrador concluir que “a relutância que Raimundo Silva tem mostrado em aceitar Mogueime como personagem” pauta-se no fato de que ele mesmo “tem culpas habituais em outra, decerto não menor, mas mundanamente tolerada por mérito da sua própria divulgação e acessibilidade, e que é o fingimento” (SARAMAGO, 1989, p.194). Dessa forma, é coerente afirmar que a personagem central dessa “Nova História”² do cerco aproxima-se de uma projeção do próprio revisor, o que explica o temor em aceitá-la, já que Raimundo Silva, ao longo do romance, apresenta dificuldade de encarar-se, recusando, muitas vezes, seus próprios sentimentos e até a passagem do tempo, como demonstra o ato constante de pintar o cabelo, mais um hábito abandonado após o início da atividade de escritor.

Percebe-se, então, que Mogueime constitui o elo que liga a escrita de Raimundo Silva à vida presente, capaz de animá-la e vivificá-la, duas ações essenciais ao olhar que se deve lançar à História, segundo Friedrich Nietzsche (1988, p.128) A personagem do cerco de Lisboa tem sua trajetória influenciada, a todo momento, pelas experiências do revisor, principalmente pela relação cada vez mais intensa que constrói com Maria Sara. Assim, surge também na vida de Mogueime uma personagem feminina, Ouroana, que encanta o soldado a ponto de seu coração desatar-se “numa espécie de pânico” (SARAMAGO, 1989, p.227).

É interessante observar que essa mulher surge no mesmo momento em que Maria Sara adoece e transforma-se em objeto constante de preocupação para Raimundo Silva. Quando a escrita revela que o soldado medieval teve a coragem de perguntar o nome da jovem que o encantou, o revisor decide pegar o telefone e fazer uma ligação para a chefe, afinal, como destaca o narrador, “para falar, como para matar, é preciso chegar perto, assim fizeram Mogueime e Ouroana” (SARAMAGO, 1989, p.228). E assim fará também Raimundo Silva, influenciado pelos caminhos que a própria personagem começara a traçar no relato do cerco de Lisboa. Ao ganhar a coragem necessária para falar com Maria Sara, vê-se diante da oportunidade de revelar-lhe seu amor, ao perceber que aquilo que sente é correspondido. Novamente, uma atitude corajosa na vida do revisor só apareceu graças à ousadia da chefe, capaz de interpelá-lo e questioná-lo acerca do que sentia por ela.

No momento em que Raimundo Silva consegue dar mais um passo definitivo em sua vida, vendo-se capaz de superar a mediocridade e o conformismo em que vivia ao descobrir-se objeto de desejo de uma mulher, Lisboa é cercada. Nesse momento, tem-se uma das passagens em que presente e passado fundem-se de maneira mais acirrada. Maria Sara entra no apartamento de Raimundo Silva e tem contato, pela primeira vez, com o relato do cerco de Lisboa. A leitura atenta que faz

dos escritos vê-se marcada pelo romance de Mogueime e Ouroana, imediatamente associado à relação que ela própria estava vivendo ao lado do revisor.

Essa descoberta de uma história de amor em meio aos acontecimentos brutais que marcaram a retomada de Lisboa aparece como mais uma motivação para o envolvimento entre Raimundo Silva e Maria Sara. A partir da consciência da existência de um caso amoroso na época medieval, os dois unem-se ainda mais e olham para si mesmos como personagens da mesma história do cerco que despertou o sentimento entre Mogueime e Ouroana: “Então, aqui, na torre, que somos nós, mouros ou cristãos, Por enquanto, mouros, estamos cá justamente para impedir que os cristãos entrem, Não o conseguiremos, nem vai ser preciso esperar pelo fim do cerco” (SARAMAGO, 1989, p.267). Tem-se, assim, um tempo outro, não mais presente ou passado, mas a fusão dessas duas temporalidades, que atingirá o ápice no momento em que o revisor e a chefe reconhecem-se nos amantes que integravam o relato: “se há algo nesta mulher que para Mogueime não tenha segredos, é o seu nome, tantas são as vezes que ele o tem dito, os dias não só se repetem, como se parecem, Como te chamas, perguntou Raimundo Silva a Ouroana, e ela respondeu, Maria Sara” (SARAMAGO, 1989, p.290).

Raimundo Silva, Maria Sara, Mogueime e Ouroana podem ser considerados personagens que atravessam o tempo, que superam as noções de presente e passado, posto que se fundem e, com isso, permitem a construção de uma terceira temporalidade no romance de José Saramago. Esta se pauta na percepção da fragilidade dos aspectos temporais, na medida em que passado e presente mostram-se diretamente veiculados à vida. Dessa forma, o escritor português constrói, por meio da ficção, uma crítica não apenas à forma com que a humanidade acostumou-se a compreender a História, mas também ao próprio homem atual, que, como Raimundo Silva, caminha conformado com a ordem, incapaz de questionar as verdades que lhe são impostas.

Foi preciso que o revisor contrariasse o “consenso” e o “domínio”³ para tornar possível não apenas a reescrita da História do cerco, mas uma reescrita de sua própria trajetória. Segue, portanto, a trilha inversa àquela que costuma ser percorrida pelos homens da pós-modernidade, impelidos, constantemente, a “andar para a frente com o tempo” (BAUMAN, 1998, p.110), em uma nítida recusa a voltar-se para o passado como meio de compreender a situação presente, não como exemplo ou monumento. Esse mesmo movimento de negação realiza Mogueime, ao transformar-se em porta-voz dos soldados que não possuíam título de nobreza. Da mesma forma que Raimundo Silva rompeu com a tradição, o homem simples que lutara pelos portugueses tem a coragem necessária para enfrentar o rei e reivindicar parte dos saques feitos após a conquista de Lisboa, comportamento que foge ao patriotismo evidente nos discursos de Afonso Henriques, ao longo da narrativa. Nas linhas da História, surge, então, a vida que emerge da relação existente entre essas duas personagens.

Torna-se evidente, portanto, que é a partir do olhar que lança para trás, ciente de que se apropria de uma reminiscência, que Raimundo Silva percebe que, finalmente, aprendera a reparar – tanto no que se refere a ver atentamente quanto no que diz respeito ao ato de consertar, de corrigir –, e conclui: “tenho me divertido ou instruído, aos poucos, a descobrir a diferença entre olhar e ver e entre ver e reparar” (SARAMAGO, 1989, p.302). O grande aprendizado do revisor associa-se à percepção de que o discurso histórico não pode mais ser visto como “templo de eternização do passado”, consciência revelada em muitas obras de José Saramago que, pelas linhas ficcionais, apropria-se do pregresso para instituí-lo como “dimensão criadora do futuro” (SILVA, 2000, p.199).

A versão que o revisor escreve para a História do cerco chega ao fim com a vitória dos portugueses, afinal, como bem observou Maria Sara, “de toda a maneira sabemos como a história terá de acabar, a prova é estarmos a jantar em Lisboa, não sendo mouros nem turistas em terra de mouros” (SARAMAGO, 1989, p.299). A conquista manifesta-se com a morte do último almuadem, contudo, em meio ao cenário de horror que emerge do conflito, Mogueime e Ouroana podem viver o amor que sentem um pelo outro, assim como Raimundo Silva e Maria Sara. Por meio dessas personagens, a ficção penetra a História, assim como presente e passado podem, enfim, intercambiar-se, demonstrando que, conforme percebeu Friedrich Nietzsche, o sentido histórico pode – e deve – alimentar e alimentar-se da vida.

Notas

¹ Esse caráter lacunar é reforçado por Linda Hutcheon, que afirma: “obras pós-modernas (...) tendem a fragmentar, ou ao menos instabilizar, a tradicional identidade unificada ou subjetividade de caráter” (1988, p.123).

² A utilização desta expressão é feita pelo próprio narrador da *História do cerco de Lisboa*, que afirma ser a narrativa escrita por Raimundo Silva a “Nova História” (SARAMAGO, 1989, p.183) dos acontecimentos do cerco.

³ Termos utilizados por Raimundo Silva, ao perceber como os homens encontram-se presos aos padrões impostos pelos dominadores: “Orientamo-nos por normas geradas segundo consensos e domínios” (SARAMAGO, 1989, p.300).

Referências

- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: *Obras Escolhidas I. Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama, Cláudia Martinelli. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

- GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do Romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- HUTCHEON, Linda. "Historicizando o pós-moderno: a problematização da história". In: *Poética do pós-modernismo. História. Teoria. Ficção*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Considerações intempestivas*. Trad. Lemos de Azevedo. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1998.
- SARAMAGO, José. *Historia del cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SEIXO, Maria Alzira. "História do cerco de Lisboa ou a respiração da sombra". In: *Colóquio Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n.109, mai.1989, p.33-40.
- SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.
- SEIXO, Maria Alzira. "Narrativa e ficção – problemas de tempo e espaço na literatura europeia do pós-modernismo". In: *Colóquio Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n.134, out.1994, p.101-114.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *O avesso do bordado. Ensaios de Literatura*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.

UMA RELEITURA SARAMAGUIANA DO SALMO 136

RODRIGO CONÇOLE LAGE

No conjunto da obra do escritor português José Saramago sua poesia é vista, de certo modo, como algo de somenos importância. O fato de somente *O ano de 1993* ter sido publicado no Brasil, e a existência de poucos estudos críticos dedicados à sua produção poética, se comparado aos de seus romances, são indicadores desse fato. Além de sua importância como textos literários, temos o fato de que o autor “nalguns de seus poemas antecipou temas e registros discursivos por assim dizer proto-narrativos (“prólogo para o romance que vem depois”)” (REIS, 2010, p.27). O que leva ao perigo de se avaliar sua poesia unicamente como prólogo. Devemos igualmente examinar sua poesia por seu aspecto literário, assim como dentro do conjunto da poesia portuguesa daquele período. Nesse artigo nos limitaremos a tratar do primeiro ponto.

Do ponto de vista acadêmico, como já foi dito, sua produção poética tem despertado pouco interesse. Além de alguns artigos dispersos em diferentes revistas acadêmicas temos, por exemplo, a edição especial da *Revista 7faces*, “Variações de um mesmo tom: Diálogos sobre a poesia de José Saramago”, de 2010, dedicada exclusivamente ao assunto e organizada por Pedro Fernandes de Oliveira Neto. Temos também a dissertação de Elielson Antonio Sgarbi *A poesia de José Saramago: Os poemas Possíveis, Provavelmente alegria e O ano de 1993*. É o trabalho mais completo sobre o assunto disponível no Brasil. Contudo, ao tratar do poema aqui estudado o autor se limita a dizer que o poema “recupera símbolos bíblicos redivivos em alguns dos poemas de *Provavelmente alegria*” (SGARBI, 2013, p.125), ignorando completamente o texto bíblico e a relação entre os dois poemas, visível já no título que lhe foi dado.

Além disso, analisando a questão da intertextualidade, diz que o ““Salmo 136” parece recolher também ecos camonianos” (SGARBI, 2013, p.26). Essa afirmação

merece destaque, pois, o poema camoniano também tem como base o texto da Bíblia. Segundo José Nunes Carreira (1981, p.339): “Não oferece o menor resquício de dúvida que Camões se inspirou no Sl 137”. Contudo, a relação do poema camoniano com a Bíblia não impede que os dois textos tenham exercido influência em Saramago. Essa foi a conclusão a que chegou José Rodrigues de Paiva. Ele defende a ideia de que o poema saramaguiano “é uma paródia bíblica e platônico-camoniana de Babel e Sião” (2010, p.58). Consequentemente, mesmo que a obra de Saramago também tenha relações com a de Camões, isso não muda o fato de que há fortes ligações com o texto da Bíblia, o que não pode ser ignorado no estudo do poema.

Mas, por entendermos que a Bíblia é a fonte primária dos dois, partimos do princípio de que o estudo comparativo com o texto bíblico irá contribuir para um maior conhecimento da produção poética saramaguiana. Com esse objetivo iremos priorizar o estudo dos dois textos, apontando possíveis pontos em comum com o poema de Camões, que não sejam oriundos da Bíblia.

Na primeira parte de nosso artigo, tratamos do *Livro dos Salmos*, discutindo algumas das principais características presentes em seus textos. Na segunda parte, tendo como base o artigo “O Salmo 137 e a estrutura literária de *Sôbolos rios*”, de José Nunes Carreira, examinamos as características do salmo bíblico. Apresentando juntamente diferentes teorias a respeito de sua divisão, do gênero literário a que pertence e de seu conteúdo. Por fim, na última parte, analisamos o texto de Saramago, comentando as relações com o texto da Bíblia e como foi relido pelo escritor.

1 O Livro dos Salmos

Dividimos nosso estudo sobre o *Livro dos Salmos* em duas partes. Na primeira, iremos tratar dos elementos paratextuais. Carlos Ceia (2010, s/p) no *Edicionário de termos literários*, define o paratexto como:

Aquilo que rodeia ou acompanha marginalmente um texto e que tanto pode ser determinado pelo autor como pelo editor do texto original. O elemento paratextual mais antigo é a ilustração. Outros elementos paratextuais comuns são o índice, o prefácio, o posfácio, a dedicatória ou a bibliografia.

Assim, iremos examinar o título do livro, a forma como foi dividido, a questão da autoria e das indicações musicais.

Na segunda, discutiremos a questão do gênero textual a que os salmos pertencem, a questão da utilização de uma linguagem simbólica e dos diferentes elementos formais neles presentes; Isto é, abordaremos a questão do verso, da existência ou não da estrofe, da rima e das diferentes formas de repetição utilizadas

na construção do poema (o paralelismo, o refrão, a inclusão e a repetição interna de palavras). O conhecimento dessas características é fundamental para todos os que desejam estudar os salmos como textos poéticos e dos poemas que foram baseados ou inspirados neles.

1.1 Elementos paratextuais

O *Livro dos Salmos*, no hebraico, é chamado *Tehillim* (תהילים ou תהלים) ou Sefer Tehillim (ספר תהילים), que tem o sentido de livro de hinos ou louvores (SCHÖKEL; CARNITI, 1996, p. 72-73). Na tradução grega, conhecida como *Septuaginta*, o seu título foi traduzido como *Psalmoi* (Πσάλμοι ou Ψαλμοί). Por fim, em latim, é chamado de *Psalterium* ou *Liber Psalmorum*. Assim, podemos dizer que as diferentes traduções remetem ao fato de que é composto de um conjunto de cânticos, ou poemas, que devem ser acompanhados com instrumentos musicais, o que historicamente foi se perdendo, como podemos ver na contemporaneidade, apesar da noção de fidelidade às Escrituras.

O *Livro dos Salmos* está dividido em cinco partes ou livros. Segundo Derek Kidner (p.15):

A base disto se acha no próprio Saltério, que coroa cada um destes grupos com uma doxologia. A Septuaginta (tendo como abreviatura LXX), traduzida no século II ou III a.C., é testemunha da antiguidade destas marcas, e ainda antes disso o cronista cita aquela que termina o livro IV.

Essa divisão, segundo Jair de Freitas Faria (2005, p. 11, tradução nossa), “é litúrgica e tem uma clara intenção de imitar o Pentateuco”. Suas partes¹ são: Primeira (Sl 1-41), Segunda (Sl 42-72), Terceira (Sl 73-89), Quarta (Sl 90-101) e Quinta (Sl 107-150). Além disso, outro modo de dividir os textos “é classificá-los em três coleções, a saber: javista²: 3-42, eloista³: 43-89, javista: 90-150” (Idem).

No que diz respeito à autoria vemos que muitos são anônimos (48, no texto massorético), mas a maior parte deles foi atribuído a Davi (73). Os demais foram atribuídos a Asaf (12), Coré (11), Salomão (2), Hemán (1), Etán (1), Yedutum (1) e Moisés (1). Temos também muitos atribuídos ao Mestre de canto, mas Jacir de Freitas defende que essa atribuição é fruto de um erro de tradução: “Melhor seria traduzir o *lamenasseah* “para o mestre de canto” como indicação musical e não de autoria” (FARIA, 2005, p.14, tradução nossa). Além disso, temos alguns com indicações do possível momento histórico em que foram compostos (Sl 51, Sl 56, Sl 60 e Sl 63).

No que diz respeito aos títulos, “os antigos consideravam canônicos e inspirados, parte do texto oficial, hoje se consideram como notas eruditas ou conjecturais de compiladores tardios, não muito dotados de senso crítico” (CARNITI;

SCHÖKEL, 1996, p.77). As informações sobre autoria, o momento em que foram compostos, a execução musical e a melodia a ser utilizada.

Temos também, em alguns deles, três tipos de indicações musicais. A primeira se refere ao instrumento musical a ser utilizado (Instrumento de corda, de oito cordas, harpa, oboé e flauta); a segunda se refere a sua execução musical; e a última diz respeito a melodia a ser utilizada (*Não destruas*; *A cerva da aurora*; *A pomba dos lugares distantes*; *Lírios* e *A morte do filho*). E, em complemento, temos alguns com indicações do momento litúrgico em que devem ser utilizados.

1.2 Elementos textuais

Uma questão importante é o do gênero textual a que os salmos pertencem. Apesar de nos referimos comumente aos textos com esse nome eles recebem diferentes nomes em seus títulos. Na listagem de Jaci de Freias Faria (2005, p. 13) são classificados⁴ como: mizmôr (57 vezes), shir⁵ (30 vezes), tefilla (5 vezes), tehilla (1 vez), miktam (6 vezes), maskil (16 vezes) e siggayon (1 vez). Mervin Breneman (1997, p. 29) acrescenta os nomes lehzkir, letodah, lelammed e shir yedidot, mas não informa quantas vezes eles aparecem. Outros comentadores adotam uma contagem diferente, Na edição brasileira do livro *Salmos I. Tradução, introdução e comentário*, por exemplo, é dito que tehilla aparece 145 vezes e tefilla 89 (SCHÖKEL; CARNITI, 1996, p. 75). Como ficamos em dúvida se esse número está correto ou se há um erro de revisão (porque sua soma dá um total maior do que o de salmos existentes no livro), não o utilizamos para o estudo desse assunto. Essa medida foi adotada porque não conseguimos consultar uma edição do original.

Contudo, para Luís Alonso Schökel (1996, p.14), “os títulos nos desconcertam, pois as suas etiquetas não correspondem a características formais ou de conteúdo coerentes. [...] Etiquetar é maneira rude de interpretar. Mas permanece oculto para nós o critério aplicado pelos autores dessas indicações dos títulos”. Além disso, os estudiosos da Bíblia, ao longo do tempo, têm elaborado diferentes classificações, que não se pautam na pesquisa etimológica. Elas são baseadas numa divisão temática. Dentre elas, apresentaremos somente três para não nos estendermos demais sobre o assunto. Nosso objetivo é apresentar uma base teórica a partir da qual o poema de Saramago possa ser comparado ao texto bíblico. A primeira, de Hermann Gunkel (FARIA, 2005, p.15), identifica três gêneros principais (Hinos, Súplicas e Ações de Graças) e alguns menores (Sapienciais, Histórico-Didáticos, Exortação Profética, Régios etc.).

A segunda, de Marc Girard (Ibid., p. 16), os divide em quatro grandes famílias (de Liberação, de Instrução, de Louvor e de Celebração da Vida). Por fim, temos a de Luís Alonso Schökel (1996, p. 82-83), que os divide em 11 gêneros: Hino, Canto de entronização ou realeza de Yhwh, Canto de/para Sião, Ação de graças ou eucaristia, Súplica nacional, Súplica individual (de perseguido, de enfermo, de inocente

acusado), De confiança, Salmos reais, Liturgias, Penitenciais (de acusação e de confissão) e Sapienciais. Como podemos ver, apesar de alguns gêneros serem reconhecidos por todos os três, existe uma grande divergência entre essas classificações e nenhuma delas é definitiva.

Do ponto de vista linguístico iremos encontrar a alternância da linguagem realista com a “linguagem figurada que sugere algo além dessa realidade” (1996, p. p.35). Para Hilma Barreto, “A linguagem simbólica nos Salmos seduz rapidamente o leitor e é um elemento de grande importância na poesia do saltério. Ao usar palavras do dia a dia, o autor é capaz de sugerir bem mais do que o cotidiano”. Não se pode esquecer que, além de ser uma obra poética, é um livro religioso e a linguagem figurada está intimamente relacionada a essa função religiosa e, conseqüentemente, aos temas que estão nele presentes. Dentre eles destacam-se o de Deus, das relações existentes entre Deus e o homem, da condição humana, o ensino e o da morte e do renascimento.

Do ponto de vista formal, nos poemas bíblicos, segundo Hilma Barreto Holanda (2014, p.21), “quase não se usa a rima, e o verso é fundamental. Ele é formado por certo número de pés. O pé é a unidade elementar do ritmo e é constituído por uma série de sílabas átonas antes de uma sílaba acentuada”. Além disso, temos também “poemas acrósticos em que o conjunto da primeira letra de cada verso, ou grupo de versos, forma uma palavra em destaque. Em alguns Salmos, uma série das letras segue uma sequência em que cada verso começa sucessivamente pelas letras do alfabeto” (HOLANDA, 2014, p.21-22).

Mas, se as diferentes linhas que compõem os salmos são versos que podem ser medidos por meio da metrificação, tal como na poesia ocidental, se discute se eles estão ou não divididos em estrofes. Para alguns críticos, “não se pode falar de Salmos divididos em estrofes, pelo menos não da maneira como entendemos estrofes – de unidades formais e lógicas, homogêneas e simétricas” (HOLANDA, 2014, p.26). Por outro lado, Hilma Barreto afirma que alguns deles “são formados por grupos de versos que não tem simetria perfeita, mas apresentam semelhanças muito claras, sendo inevitáveis pensarmos em estrofes” (HOLANDA, 2014, p.28).

Conseqüentemente, a maior parte deles não as utiliza. Contudo, ela dá a entender que também eram utilizadas ao dizer que “apenas um pequeno número aparece organizado de forma regular” (HOLANDA, 2014, p.28). Portanto, podemos partir do princípio de que os autores dos Salmos já tinham desenvolvido a noção de estrofe, mas raramente eram utilizadas. Mas essa não é a única diferença em relação a poesia ocidental: “Uma das diferenças que se pode perceber é que a poesia hebraica quase não usa rima de palavras, usa muito mais a repetição e a recapitulação” (HOLANDA, 2014, p.31).

Essa repetição se apresenta de diferentes formas como, por exemplo, no paralelismo, que pode ser sinonímico, sintético, antitético, escalonado, climático, emblemático, introvertido ou receber o nome de quiasmo. O paralelismo, segundo

Hilma Barreto, “consiste em repetir a mesma ideia em dois versos sucessivos, usando, porém, uma forma diferente em cada verso”. No sinonímico, “o segundo membro propõe um significado muito próximo ao do primeiro, acrescentando apenas uma nova nuance” (2014, p.32). No sintético⁶, ao contrário, “o segundo membro se torna muito importante, chegando a trazer uma ideia verdadeiramente nova [...], pois tal semelhança está mais ligada à forma que ao conteúdo” (2014, p.32).

No antitético, “o segundo membro reforça o pensamento do primeiro com uma ideia contrária” (2014, p.33). No escalonado, “a ideia se constrói de forma progressiva em cada frase” (FRANCISCO, p.251, tradução nossa). Por outro lado, no climático, “o primeiro membro da parêntese de versos está incompleto, e o segundo repete em parte o primeiro membro para depois concluir o pensamento” (HOLANDA, 2014, p.34). Já no emblemático, “o primeiro verso apresenta uma figura de linguagem e os seguintes explicam a figura” (2014, p.34). No introvertido, “A primeira linha corresponde com a quarta e a segunda com a terceira” (FRANCISCO, p.251, tradução nossa). Por fim, temos o quiasmo, “que é quando os elementos do segundo membro são colocados na ordem inversa da do primeiro, dando um belo destaque aos elementos” (HOLANDA, 2014, p.33). Assim, por tudo o que foi dito, vemos que o paralelismo exerce uma importante função estrutural tanto na organização do ritmo do poema quanto na do conteúdo:

O paralelismo é um importante caso de repetição que estabelece a unidade do verso bíblico e lhe confere ritmo. Compreende duas maneiras de afirmar os sentidos e significados, uma delas usando o conteúdo e outra usando a forma. Esse reforço de idéias não é meramente tautológico [...], é “um maneirismo gracioso do poeta”, em que se usa o segundo verso para reforçar ou aprofundar a ideia do primeiro (2014, p.31-32).

Outro recurso utilizado é o refrão, isto é, “a repetição literal de uma frase ou fórmula” (2014, p.22). Ele pode ser de dois tipos: regular, quando o “retorno acontece depois do mesmo número de versos” (2014, p.22), ou irregular, “se o número de versos que ele intercala é irregular” (2014, p.22). Mas, em alguns salmos encontramos uma mistura dos dois. Seja como for, ele exerce um importante papel na construção e organização temática do poema. Segundo (2014, p.26)

Em muitos casos, o refrão destaca a mesma ideia ou o mesmo tema, aprofundando e destacando sua significação. Assim, exerce papel organizador, dividindo o poema em partes iguais ou destacando as diferenças, marcando as etapas de reflexão,

dividindo o poema no que podemos chamar por enquanto de estrofes.

Além disso, é igualmente utilizado para marcar o início e o fim de um salmo. Nesse caso ele recebe o nome de inclusão. Hilma Barreto define a inclusão como sendo a “retomada de algumas palavras que dão uma fórmula completa ou de uma frase que inicia o texto e é retomada de uma só vez ao final do poema, provavelmente para dar unidade semântica ao texto, já que ainda não existia pontuação, margens e parágrafo” (2014, p.30). Ao mesmo tempo, a utilização de palavras idênticas, no início e no final do texto lhe, dá uma unidade semântica.

Por outro lado, temos também a repetição de palavras no interior do poema, mas cuja função não é muito clara. Para Hilma Barreto pode “indicar como foram organizados os Salmos” (2014, p. 28). Contudo, pensa a pesquisadora, “quizás lo más importante sea la función de indicar tópicos mayores desarrollados por los Salmos, o del sentimiento del Salmista” (2014, p.28). Consequentemente, ela nos permitiria “penetrar profundamente na significação dos textos” (2014, p.28). Além disso, a repetição pode ocorrer também por meio da aliteração, isto é, na repetição de consoantes no início das palavras. Nesse caso, ela tem um efeito meramente musical.

Por tudo o que foi dito, podemos dizer que, do ponto de vista poético, eles têm uma estrutura complexa e que deve ser estudada para um melhor conhecimento da poética judaica. O fato de serem estudados somente com um fim religioso gerou uma negligência no estudo dos elementos poéticos e retóricos desses poemas. Ao mesmo tempo, é preciso examinar até que ponto esses elementos têm sido levados em conta no processo de tradução desses textos. Por serem poemas eles podem e devem ser estudados como todos os demais gêneros poéticos são analisados, independentemente dos aspectos religiosos neles presentes.

2 O Salmo 136

Antes de abordarmos o salmo propriamente dito é preciso tratar do problema referente à sua numeração, pois, nos diferentes trabalhos sobre o texto, ele pode ser citado como sendo o de número 136 ou 137. Segundo José Nunes Carreira (1981, p.329):

Ordinariamente fala-se em Sl 136, que é a numeração da Vulgata e dos LXX. Em trabalhos de índole científica emprega-se, porém, a numeração do texto original hebraico, o Texto Massorético, que em Sl 9-146 anda geralmente adiantado em um número em relação àquelas antigas versões.

Na sequência discutiremos a questão da estrutura do salmo, de sua divisão temática e de seu gênero textual.

No que diz respeito a sua estrutura, os estudiosos divergem sobre a questão de quantas partes o salmo tem. As divisões apresentadas variam no critério escolhido para tal divisão. Alguns adotam uma linha temática e outros seguem uma linha linguística. No que diz respeito ao primeiro critério, José Nunes (1981, p.331-332) apresenta em seu artigo três diferentes teorias: a de G. Castellino, que o divide em três partes (vv. 1-3, 4-6 e 7-9); a de M. Dahood, que o divide em quatro, de tamanho desigual (vv. 1-4, 5-6, 7 e 8-9); e, apesar de afirmar que H. J. Kraus não propõe uma, apresenta a tese, inferida a partir de seu trabalho, de que ele pode ter lhe dado divisão em cinco partes (vv. 1-2, 3-4, 5-6, 7 e 8-9).

Mas, Carreira olha com certo ceticismo esse critério porque, na sua visão, “nenhum dos autores se dá ao trabalho de fundamentar a sua estruturação. Limitam-se a referenciar temas” (1981, p.332). Ele acredita “que os critérios decisivos se terão de ir buscar a linguística” (1981, p.332). Na sequência, apresenta a divisão proposta por D. N. Freedman – introdução (vv. 1-2), corpo do salmo (vv. 3-7, sendo os vv. 4-6 o núcleo do poema) e conclusão (vv. 8-9) – que, em sua opinião, apresenta o salmo como “uma estrutura perfeita, equilibrada, quiástica⁷ e simétrica” (1981, p.332). Tal afirmação é problemática já que a estrutura quiástica se baseia na retomada de ideias, o que não ocorre no texto, e não numa retomada invertida do número de sílabas. Além disso, a estrutura não é perfeita, pois Freedman apresenta uma divisão silábica em 5 partes: 37-27-54-27-38 sílabas.

Se a segunda e a quarta têm o mesmo número, na primeira e na quinta temos a diferença de uma sílaba, o que Carreira não vê como uma imperfeição estrutural ou na simetria do salmo. Outra questão problemática é o fato de que Freedman “reconhece as ligações de uma estrofe a outra e insinua mesmo que os vv. 1-4 constituem um bloco”. Mas, apesar da admiração por seu método, Carreira rejeita essa ideia como uma violação ao trecho. O elemento de ligação dos blocos vv. 1-2 e vv. 3-4 seriam dois verbos na primeira pessoa. Mas, Carreira defende que, porque uma está no singular, e a outra no plural, as duas “primeiras pessoas verbais” (1981, p.332) não são idênticas. Afirmação passível de crítica para quem afirma que a ausência de uma sílaba não torna uma estrutura desequilibrada, imperfeita e assimétrica.

Além disso, Carreira desenvolve uma série de divisões baseadas em critérios linguísticos. Temos inicialmente uma divisão baseada nos verbos. Assim, nos vv. 1-4 eles estão na primeira pessoa do plural; nos vv. 5-6 estão na primeira pessoa do singular; no v. 7 estão na segunda pessoa do plural e nos vv. 8-9 estão na terceira pessoa do singular. Além disso, nos vv. 1-2 estão no perfeito; nos vv. 3-4 estão no imperativo, que depende do perfeito e do imperfeito; nos vv. 5-6 estão no imperfeito; no v. 7 estão no imperativo e os vv. 8-9 estão no imperfeito, mas com um verbo duvidoso (1981, p.333-334).

Ele também apresenta uma divisão elaborada a partir da “distribuição de advérbios, conjunções e interjeições” (1981, p.335) que o leva ao mesmo resultado, isto é, a estrutura: vv. 1-4, 5-6, 7 e 8-9. Por outro lado, ao elaborar uma estrutura sonora, baseada nas assonâncias e aliterações, leva a um resultado diferente: vv. 1-6, 7 e 8-9 (1981, p.335-336). Porém, descarta esse resultado, pois considera “que há razão suficiente para separar os vv. 5-6 dos vv. 1-4” (1981, p.336). A partir destes resultados chega a seguinte divisão temática:

- vv. 1-4: agruras do desterro, com saudades de Sião, choro e insultos;
- vv. 5-6: jura sobre Jerusalém;
- vv. 7: súplica;
- vv. 8-9: macarismos⁸ (continuação da súplica em roupagem formal diferente) (1981, p.336).

No que diz respeito ao seu gênero textual também não há um consenso entre os estudiosos. Segundo Carreira (1981, p.333), “O Sl 137 não se enquadra rigorosamente em nenhum dos gêneros literários do saltério. Já se lhe chamou «balada», como se resultasse apenas da inspiração do autor”. Em oposição a essa ideia de uma inspiração individual ele entende que “parece espelhar uma situação vital comunitária” (1981, p.333) e faz uma análise do poema partindo da ideia que apresenta uma situação de lamentação coletiva. Consequentemente, ele também apresenta uma divisão temática: evocação da angustia (vv.1-4), juramento (vv.5-6) e súplica (vv.7-9), sendo que a parte da súplica se subdividiria em súplica e maldição.

Contudo existem outras classificações. Segundo Miriam Kleingesinds Rachmann (2011, p.20), “Gunkel classifica o salmo em análise dentre os gêneros menores, especificamente entre os gêneros mistos”. Na sua visão, ele “se inicia com um lamento comum e nos versículos centrais do poema torna-se um hino. Gunkel caracteriza os versículos finais do salmo como uma petição a Deus” (p.20-21). Portanto, dentro desse ponto de vista, seria composto de uma mistura de diferentes gêneros: “lamentação coletiva, hino e súplica” (2011, p.21). Outros defendem que é composto de um único gênero: “Gottwald classifica o salmo 137 como lamentação comuna, assim como Schökel, que denomina este salmo como um lamento, uma elegia” (2011, p.21).

Por tudo o que foi dito, podemos dizer que o estudo do salmo apresenta muitos problemas, mas, ao mesmo tempo, apresentam uma série de questões importantes para os que desejam ler e estudar esse texto. Apesar da importância da análise de Carreira vemos que seu trabalho possui algumas limitações e que deve ser complementado. Seja como for, ele fornece uma base sólida a partir da qual outros estudos poderão ser iniciados. Na sequência, estudaremos o poema

saramaguiano, comparando-o com o salmo Bíblico, procurando determinar de que modo o autor retrabalhou o tema.

3 O poema de Saramago

3.1 As características formais

Antes de iniciarmos a análise temática nós discutiremos algumas questões formais, pois, nesse ponto, ele não segue o texto bíblico. O Salmo 136 é um poema com uma única estrofe de 14 versos. Assim como em outros poemas do Poemas Possíveis, Saramago 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. Assim, se nos quatro primeiros versos temos a rima cruzada ABAB, nos quatro versos seguintes temos CDEC e, na sequência, temos cinco versos com a rima FGEGF. A rima, no que diz respeito a sua natureza, é rica, sendo compostas de verbos, adjetivos e substantivos.

O salmo é dividido em nove versículos enquanto o poema de Saramago é composto de treze versos, com medidas diferentes. No que diz respeito à métrica de seus poemas, afirma José Rodrigues de Paiva (2010, p. 54): “As ressonância 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”. Esse fato é vivível no Salmo 136. Como decassílabos temos os versos de número 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9; como hendecassílabos os 5, 10, 12 e 13; e somente o verso 11 é enassílabo. Ou seja, a maior parte dos versos é decassílabo. Destacando-se o fato de que o verso de onze sílabas utilizado por ele é o que Manuel Said Ali chama de hendecassílabo ibérico⁹. Assim, apresentamos o poema escandido, destacando em negrito as sílabas tônicas:

Salmo 136

- v. 1 Nem/por/a/ban/do/**na**/das/se/ca/**la**/vam
- v. 2 As/har/pas/dos/sal/**guei**/ros/pen/du/**ra**/das.
- v. 3 Seos/de/dos/dos/he/breus/as/não/to/**ca**/vam,
- v. 4 O/ven/to/de/Si/**ão**,/nas/cor/das/**ten**/sas,
- v. 5 A/mu/si/ca/da/me/**mó**/ria/re/pe/**tia**.
- v. 6 Mas/nes/ta/Ba/bi/**ló**/nia/em/que/vi/**ve**/mos,
- v. 7 Na/lem/**bran**/ça/Si/ão/e/no/fu/**tu**/ro,
- v. 8 A/téo/ven/to/ca/**lou**/a/me/lo/**dia**.
- v. 9 Tão/ra/sos/con/sen/**ti**/mos/nos/pu/**se**/ssem,
- v. 10 Mais/do/queos/**cor**/pos,/as/**al**/mas/eas/von/**ta**/des,
- v. 11 Que/nem/sen/**ti**/mos/jão/fe/rro/**du**/ro,
- v. 12 Se/do/que/**fo**/mos/dei/**xa**/rem/as/vai/**da**/des.

Deve-se destacar o fato de que apresentamos o poema tal como se encontra na edição da editora Caminho. Em meu artigo, “Um olhar sobre a poesia de José Saramago” (LAGE, 2015, p. 10), escrevi: “Já o segundo livro, *Provavelmente Alegria* (1970), é composto de 73 poemas que, ao contrário do primeiro, não foram divididos em seções e nem passaram pelo mesmo processo de reescrita, mas seguem a mesma temática”. Contudo, Fernando J. B. Martinho afirma que “José Saramago tem reeditado as suas recolhas poéticas, as duas primeiras revistas e reemendadas, desde os começos dos anos 80” (2010, p. 29). Assim, ao contrário do que eu disse, *Provavelmente Alegria* também passou por um processo de reescrita. Não tendo sido possível obter o texto da primeira edição não foi possível verificar se o Salmo 136 passou por alterações e, se houve, quais foram. Mas, seria importante um estudo comparativo das duas edições.

De qualquer forma, na sequência, apresentamos o texto bíblico. Como não conseguimos identificar a tradução que lhe serviu de inspiração utilizamos a da *Bíblia Sagrada* da editora Ave-Maria, de 2005. Seria importante verificar na biblioteca de Saramago a presença da Bíblia, não que isso signifique que o(s) exemplar(es) ali existente(s) tenha(m) sido aquele(s) que lhe serviu(ram) de inspiração. Mas, isso nos permitiria identificar a(s) versão(sões) que ele conhecia. Além disso, seria importante verificar se o(s) exemplar(es) tem algum tipo de anotação no salmo citado porque poderiam contribuir para o estudo de seu poema. Partindo do princípio que o autor deixa explícito o fato de que seu poema dialoga com outro não poderíamos deixar de pautar nosso estudo na ideia de intertextualidade.

Existem muitas discussões a respeito do conceito de intertextualidade e aprofundar a questão fugiria aos limites de nosso trabalho. De forma resumida ela “strictu sensu ocorre quando um texto (intertexto) está inserido em outro produzido anteriormente, o qual faz parte da memória social ou dos interlocutores” (ROSSATO; MÉA, 2004, p.179). Sendo que os “intertextos, geralmente, são trechos de obras literárias, de músicas populares conhecidas ou textos bastante divulgados na mídia, chamadas de programas humorísticos de rádio ou TV, provérbios, frases feitas, ditados populares, etc.” (2004, p.179). No caso específico do poema de Saramago temos a chamada “intertextualidade explícita, pois há citação da fonte do intertexto, ou seja, uma referência que indica de onde o texto citado foi retirado” (2004, p. 186). Essa citação está presente no próprio título do poema que remete ao seguinte texto bíblico:

Salmo 136

1 Às margens dos rios de Babilônia, nos assentávamos chorando, lembrando-nos de Sião.

2 Nos salgueiros daquela terra, pendurávamos, então, as nossas harpas,

3 Porque aqueles que nos tinham deportado, pediam-nos um cântico. Nossos opressores exigiam de nós um hino de alegria: “Cantai-nos um dos cânticos de Sião”.

4 Como poderemos nós cantar um cântico do Senhor, em terra estranha?

5 Se eu me esquecer de ti, ó Jerusalém, que minha mão direita se paralise!

6 Que minha língua se me apegue ao paladar, se não puser Jerusalém acima de todas as minhas alegrias.

7 Contra os filhos de Edom, lembrai-vos, Senhor, do dia da queda de Jerusalém, quando eles gritavam: “Arrasai-a, arrasai-a até os seus alicerces!”

8 Ó filha de Babilônia, a devastadora, feliz aquele que te retribuir o mal que nos fizeste!

9 Feliz aquele que se apoderar de teus filhinhos, para esmagá-los contra o rochedo! (BÍBLIA SAGRADA, 2005, p.768-769)

Na próxima seção, iremos estudar o poema saramaguiano comparando-o com o salmo. Isso nos permitirá identificar as semelhanças existentes entre os dois e suas diferenças. Com isso, poderemos compreender o sentido do texto e de que modo os dois divergem. Como a tradução não reproduz todas as características do original não construiremos uma análise formalista do salmo bíblico, pois isso fugiria aos limites desse trabalho.

2.2 Estudo do Salmo 136: um substituto ao texto bíblico

No que diz respeito à intertextualidade, vemos que Saramago faz uma releitura do fato descrito nos quatro primeiros versículos. Contudo, se no texto bíblico esses versículos se referem a uma situação que os judeus viviam no presente, no poema usa as mesmas imagens para ilustrar o que ocorria no passado, enquanto viviam em Sião. O primeiro verso remete a ideia de que as harpas não se calavam

mesmo quando eram abandonadas, seja de forma temporária ou permanentemente, o texto não deixa claro a qual das duas situações está se referindo. Saramago emprega uma característica típica do livro de Salmos, como pudemos ver na primeira parte deste artigo, ao combinar a linguagem figurada do primeiro verso – as harpas se calavam = as harpas não eram tocadas – com a linguagem realista do segundo:

Nem por abandonadas se calavam
As harpas dos salgueiros penduradas.
Se os dedos dos hebreus as não tocavam,
O ven/to/de/Si/ão,/nas/cor/das/ten/sas,
A mu/si/ca/da/me/mó/ria/re/pe/tia.

Comparando o verso dois com o segundo versículo do salmo vemos como o poeta reconstrói, por meio de um jogo intertextual, a cena descrita com poucas diferenças: “As harpas dos salgueiros penduradas” e “Nos salgueiros que há no meio dela, penduramos as nossas harpas”. Contudo, se no presente do salmo o abandono leva ao silêncio no poema temos o contrário. O v. 3 repete a ideia do primeiro verso e afirma que, se elas não eram tocadas pelos hebreus havia quem as tocassem em seu lugar. Mas, quem as tocava? A resposta a essa pergunta vai do v. 3 ao v. 5. No v. 4 vemos que esse músico desconhecido é o vento de Sião que, soprando nas cordas das harpas que estavam tensas, as tocava. Se no salmo bíblico a música era formada pelo canto proveniente da língua dos judeus, e pelo som emitido pelas cordas tangidas por suas mãos, no poema temos também a do roçar do vento nestas cordas.

Ao mesmo tempo, se na Bíblia os babilônios pedem aos judeus, “Cantai-nos das canções de Sião”, porque são eles que conhecem as músicas, no poema, o vento também as conhece. O eu poético, no v. 5, usa da prosopopeia¹⁰ para descrever esse fato ao descrever a música tocada pelo vento como uma melodia que ele havia guardado na memória, como se o vento, assim como os próprios judeus, a houvesse aprendido no passado e agora voltasse a tocar. Mas, como sabemos que o poema se refere ao passado? Os v. 6-8 respondem a questão. Se nos v. 4 e 5 o vento tocava as músicas no lugar dos judeus, o mesmo não ocorre no presente vivenciado por eles na Babilônia, descrito nestes versos:

Mas nesta Babilônia em que vivemos,
Na lembrança Sião e no futuro,
Até o vento calou a melodia.

Portanto, se nos primeiros cinco versos se descreve uma cena do passado, a partir do sexto passa a descrever o presente. Assim, no v. 6 vemos que o eu poético olha a situação presente para, no v. 7, assinalar o fato de que estavam todos voltados

para a cidade de Sião. Eles guardavam na memória a lembrança do período de felicidade ali vivenciado e, ao mesmo tempo, ansiavam retornar a ela no futuro. Por fim, no v. 8, vemos que a situação vivenciada nesse momento era tão negativa que não só eles, mas até o vento parou de cantar. Podemos então dizer que, mesmo não adotando o modelo bíblico, os v. 6 a 8 apresentam uma espécie de paralelismo com os v. 3 a 5. Aqui, o segundo grupo de versos serve de contraponto ao primeiro, por sua oposição e complementaridade (passado X presente).

Essa evolução temporal é a maior diferença entre os dois textos. Além disso, na sequência, as divergências se acentuam. Não temos no poema de Saramago nada que se assemelhe ao juramento, a súplica e ao macarísmo presentes no outro poema. Nesse sentido, a afirmação de que o “Salmo 136” parece recolher também ecos camonianos” (SGARBI, 2013, p. 26), se mostra inconsistente. Camões adota a mesma estrutura do texto bíblico e intensifica a ideia de vingança nele presente. Tal fato reforça a ideia de que a semelhança dos dois poemas se deve ao fato de que ambos foram baseados no mesmo salmo. Por outro lado, o eu poético de Saramago, segue outro caminho.

Vemos que, do v. 9 ao v 12, ele passa a descrever a situação vivida no cativeiro naquele momento – o que explica o silêncio do vento –, e o estado de espírito em que se encontravam devido a essa situação. O estado psicológico do eu poético é completamente diferente dos outros dois poemas. Tal característica fará do poema saramaguiano um texto original e não uma mera releitura da Bíblia. Nele, a fé em Deus e a súplica desaparecem e o desejo de vingança é substituído pelo conformismo e pela aceitação passiva do cativeiro:

Tão rasos consentimos nos pusessem,
Mais do que os corpos, as almas e as vontades,
Que nem sentimos já o ferro duro,
Se do que fomos deixarem as vaidades.

O eu poético lamenta o aviltamento sofrido por eles não tanto física, mas principalmente emocional e psicológico. É um retrato da submissão dos judeus, que não se revoltaram contra os que haviam escravizado seu povo, acompanhada de uma visão crítica dessa passividade. Apesar do sofrimento físico, uma consequência natural dos maus tratos e castigos sofridos no cativeiro, ele afirma que não sentiriam a dor dos maus tratos se os babilônios lhes deixassem a vaidade de rememorar as glórias do passado. Se na Bíblia vemos retratado o desejo e a esperança de ver a Babilônia futuramente destruída, vemos que o poema de Saramago retrata a submissão diante do inimigo.

Como o verbo sentir está na primeira pessoa do plural do presente, “sentimos”, e o verbo deixar está na terceira pessoa do plural do futuro simples, “deixarem”, esta impassibilidade é vista como algo que ocorrerá se, futuramente, os

abilônios permitirem a manifestação desse sentimento. Portanto, fala de algo que ainda não havia ocorrido naquele momento, mas que poderia acontecer se seus opressores mudassem de atitude. Consequentemente, devido a essa submissão, o eu poético encerra o poema no v. 13 dizendo de forma irônica: “Têm os povos as músicas que merecem”. Final que contrasta com a bênção proferida para os que punissem a Babilônia por terem escravizados os judeus: “Feliz será aquele que agarrar e esmagar os teus pequeninos contra uma pedra”.

Sendo um escritor politicamente engajado, sua obra é um reflexo desse engajamento e um instrumento de luta política. Nesse sentido, Maiquel Röhrig afirma que “Saramago escreveu até os últimos dias de sua vida, e usou a palavra como arma de sua luta contra a desigualdade, a opressão e a hipocrisia” (2011, p. 7). Consequentemente, a questão da submissão aos opressores não poderia deixar de ser abordada. De um lato temos os poderes constituídos, que desejam a submissão do indivíduo para que a manutenção do *status quo*. Do outro lado, temos os que lutam por mudanças. Contudo, a mudança da sociedade, a eliminação da desigualdade, etc. exigem a participação do indivíduo. Por isso, a passividade é algo a ser combatido.

Nesse sentido, a ironia foi o instrumento utilizado para criticá-la. Partindo do princípio de que a ironia é “uma forma de discurso na qual o autor diz algo que na verdade ele não quer dizer e espera que as pessoas entendam não só o que ele quis dizer de verdade, mas também sua atitude em relação ao que diz” (KNOEPFELMACHER, 2008, p. 14). Assim, ao dizer que cada povo tem a música que merece, o eu poético está fazendo uma dura crítica ao seu povo. Subentendesse que haviam se degradado de tal forma que nem tinham mais músicas; uma situação totalmente oposta ao período anterior à escravidão, quando cantavam com alegria. Portanto, se o eu poético apresenta a música como um espelho que retrata a alma de um povo, o silêncio também exerce a mesma função.

Sendo um autor poeticamente engajado Saramago transfere para o eu poético seus ideais. Para alguém que luta contra a opressão não existe crime maior do que a apatia e o comodismo diante da exploração. Com isso, podemos ver nesse poema uma crítica ao indiferentismo, aos que se entregam sem luta, presos ao passado e a uma esperança futura, pela qual anseiam, mas não lutam para concretizar. O que, mesmo que de forma negativa, não deixa de ser uma espécie de chamamento à luta.

Conclusão

Ao longo do tempo, poetas das mais diferentes nacionalidades têm utilizado a Bíblia como fonte de inspiração para seus poemas. O escritor José Saramago foi um deles. Ao mesmo tempo, apesar do caráter religioso, não podemos negligenciar o fato de que o livro dos Salmos é uma obra poética. Como se inspirou num dos salmos

para a composição de um poema apresentamos o livro, discutindo algumas questões referentes à obra e suas características literárias. Na sequência, estudamos o Salmo que lhe serviu de inspiração com o objetivo de conhecer suas características e, assim, poder examinar comparativamente os dois textos. Por fim, examinamos o poema saramaguiano, partindo do princípio de que reflete os ideais políticos do autor.

Como a produção poética do autor ainda é pouco estudada pela crítica esperamos que nosso trabalho inspire novos estudos. Sendo importante, também, o surgimento de novos estudos comparativos que possam contribuir para a identificação dos textos com os quais Saramago dialoga. Além disso, acreditamos que o estudo do livro de Salmos, a partir de um ponto de vista literário, possa contribuir para um melhor conhecimento da poesia hebraica e dos poemas inspirados nela. Por fim, devemos destacar o fato de que o estudo dessa produção poética não pode estar separado do estudo do restante da obra do autor e de seu pensamento. O estudo, em separado, de cada poema é de fundamental importância para a identificação dessas conexões e não pode ser negligenciado pelos que estudam o autor.

Notas

¹ Omito a classificação em coleções javistas e eloístas apresentada por Jair de Freitas faria porque, segundo Vicente Artuso (2012, p. 281): “Por exemplo a datação tradicional das fontes sofreu uma reviravolta e a existência da fonte Javista é negada e poucos ainda a aceitam. A fonte Eloísta há muito tempo é negada e até mesmo a existência da fonte sacerdotal é colocada em questão”.

² Segundo Lucas Côrrea (2013), essa teoria atribui “todo o uso do nome pessoal de Yahweh para a fonte Javista”.

³ Segundo Lucas Côrrea (2013): “O uso da palavra genérica para divindade “Elohim”, em vez do nome mais pessoal, Yahweh, [...] indicam a fonte Eloísta, de acordo com a hipótese documentária”.

⁴ Os nomes são transliterados com pequenas variações nos diferentes textos sobre os Salmos

⁵ Segundo Mervin Breneman (1997, p. 29, tradução nossa) “se encontra em 30 títulos”.

⁶ Nesse tipo de paralelismo podemos encontrar o chamado clímax, “quando o segundo membro apenas “repete e precisa o primeiro”, acrescentando-lhe uma palavra ou uma indicação que torne a ideia mais forte” (HOLANDA, 2014, p. 33).

⁷ É uma estrutura literária na qual temos “a disposição literária em pares ordenados ou partes correlacionadas, mas numa ordem ou sentido ou posição inversa. Estes textos podem estar colocados de forma antagônica um ao outro, como num espelho (FILHO, 2016, p. 130). Ou seja, o texto se divide em diferentes partes, até chegar ao seu núcleo para, em seguida,

retomar as ideias anteriores, de forma invertida. O objetivo é reforçar a ideia inicial. Temos, por exemplo, uma estrutura A-B-A ou A-B-C-B-A.

⁸ Segundo Cássio Murilo Dias da Silva (2007, p. 34), ““Macarismo” é uma palavra grega – μακαρισμός – e significa “felicitação, bem-aventurança”. Trata-se de uma benção ou louvação de alguém, iniciada pela fórmula “bem-aventurado quem...”, “feliz quem...”, “felicidade para quem...””.

⁹ “O *hendecassílabo ibérico* é forma resultante da omissão de uma sílaba fraca no verso de doze, chamado de arte maior, verso muito cultivado na Espanha nos séculos XIV e XV” (ALI, 1999, p. 85).

¹⁰ A prosopopeia, também chamada de personificação ou animismo, é uma figura de linguagem por meio da qual se atribui qualidades e sentimentos humanos a seres irracionais e inanimados.

Referências

- ALI, Manuel Said. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- ARTUSO, Vicente. “A Teoria documentária do Pentateuco. Aplicação e limites na análise de Nm 16-17.” *Atualidade Teológica*. Rio de Janeiro, 2012, n. 41, p. 279-300. Disponível em: <<http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/21667/21667.PDF>>.
- BÍBLIA SAGRADA: Edição Pastoral-Catequética. 168. ed. São Paulo: Ave-Maria, 2005.
- BRENEMAN, Mervin; COPEIRO, Ricardo Souto; NELSON, Eduardo G. *Comentario Bíblico Mundo Hispano*. Tomo 8: Salmos. El Paso: Editorial Mundo Hispano, 1997.
- CARREIRA, José Nunes. *O Salmo 137 e a estrutura literária de Sôbolos rios*. Didaskalia, Lisboa, v. 11, n. 2, 1981, p.329-362. Disponível em: <<http://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/14671>>.
- CEIA, Carlos. “Paratexto”. In: *E-Dicionário de Termos Literários*, 2010. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6493/paratexto/>>.
- CÔRREA, Lucas. “A Hipótese Documentária: A origem do Pentateuco”. In: *Blog Introspecto*, 4 mai 2013. Disponível em: <<http://histriadasreligies.blogspot.com.br/2013/05/a-hipotese-documentaria-origem-do.html>>.
- FARIA, Jacir de Freitas. “El libro de los salmos en su contexto literário”. In: *Revista de Interpretación Bíblica Latinoamericana*. Quito, 2005, n. 52, p.9-22. Disponível em: <<http://www.claiweb.org/images/riblas/pdf/52.pdf>>.
- FILHO, Júlio Simões. *Meus artigos e sermões*. São Paulo: Edições do Autor, 2016.
- FRANCISCO, Clayde T. *Introduccion al Antiguo Testamento*. El Paso: Editorial Mundo Hispano, 2003.
- KNOEPFELMACHER, Juliana Rosenthal. *A questão da mulher e a ordem social: o humor em Dorothy Parker*. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-16092009-170337/pt-br.php>>.
- LAGE, Rodrigo Conçole. “Um olhar sobre a poesia de José Saramago”. In: *Jornal Poiésis*, Nova Saquarema, n. 234, set. 2015, p.10. Disponível em: <https://issuu.com/jornalpoiesis/docs/poiesis234_web/1>.
- 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>.

PAIVA, José Rodrigues de. "Sobre a poesia de José Saramago". In: OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de (Org.). *Revista 7faces – Edição Especial*. Natal, v. 1, n. 1, 2010, p. 51-70. Disponível em: http://www.revistasetefaces.com/2012/07/7faces-caderno-revista-de-poesia_22.html>.

RACHMANN, Miriam Kleingesinds. *A multiplicidade de vozes no Salmo 137*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8152/tde-17042012-143501/publico/2011_MiriamKleingesindsRachmann_VRev.pdf>.

REIS, Carlos. "Um ano depois ou a face poética de José Saramago". In: OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de (Org.). In: *Revista 7faces – Edição Especial*. Natal, v. 1, n. 1, 2010, p. 25-28. Disponível em: http://www.revistasetefaces.com/2012/07/7faces-caderno-revista-de-poesia_22.html>.

RÖHRIG, Maiquel. *Alegorias do mundo em Saramago*. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/36055/000794918.pdf>>.

ROSSATO; Silvana Laurini; MÉA, Célia Helena Peregrini Della. "Intertextualidade e polifonia: semelhanças e diferenças". *Disciplinarum scientia*. Santa Maria, 2004, v. 5, n. 1, p. 171-193. Disponível em: <http://sites.unifra.br/Portals/36/ALC/2004/intertextualidade.pdf>>.

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

SCHÖKEL, Luís Alonso; CARNITI, Cecília. *Salmos I*. Tradução, introdução e comentário. São Paulo: Paulus, 1996.

SILVA, Cássio Murilo Dias da. *Leia a Bíblia como literatura*. São Paulo: Loyola, 2007.

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>>.

UM ROMANCE INACABADO, UMA IDEIA QUE SEGUE: UMA LEITURA ADORNIANA DE *ALABARDAS, ALABARDAS, ESPINGARDAS, ESPINGARDAS*

JORGE LUÍS VERLY BARBOSA

1 Percorrendo um caminho inacabado ou Um panorama do destroço

"Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas!", escreveu Gil Vicente no texto *Exortação da guerra* de 1513. Um salto no tempo trouxe o verso até 2010, 497 anos depois: foi com ele que José Saramago batizou aquele que ficou sendo seu último romance. O livro *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas* ficou inacabado, pois Saramago não teve vida para concluí-lo, embora as notas sobre o romance redigidas entre agosto de 2009 e fevereiro de 2010 revelam que ele tinha um caminho bastante claro já traçado para a história e que o trabalho dali para diante seria colocar tudo no papel.

O romance tem como centro a figura de Arthur Paz Semedo, um contador que trabalha no setor de faturamento de armamentos ligeiros numa fábrica de armas chamada Produções Belona S.A. Um estudo onomástico mostraria o quão interessante (e significativo) é o fato de Saramago haver batizado sua personagem com o nome de "Paz" e, paradoxalmente, colocá-la para trabalhar numa fábrica que produz canhões, metralhadoras, bombas e toda a sorte de artefatos necessários para o exercício da guerra, o oposto, portanto, de seu nome - além do fato de o Semedo, se partido, levar-nos à locução "sem medo", o que realça a significação do nome do protagonista. Ainda nesta toada onomástica, lembramos que Belona, na tradição

romana, divide com Marte o protetorado da guerra. É a face feminina dos conflitos e das contendas e que, no romance, representa tanto o espaço central da ação, como o local em que Semedo empreenderá uma (inconclusa) busca por uma verdade que nunca chegará de fato a se revelar, na narrativa, inteiramente a ele. Ironicamente, Semedo foi casado com uma pacifista, Felícia, de quem está divorciado por conta daquilo que costumamos chamar genericamente de "incompatibilidade de gênios": tanto ele se cansou do discurso antibelicista da mulher, como ela se fartou da incoerência que é estar casada com um produtor daquilo que mais detesta. É neste ponto que Saramago situa seu texto. Nutrindo o desejo de avançar na Belona S.A., Semedo intenta chefiar a seção de armamentos pesados, o que seria, em sua visão em consonância com o mundo administrado pela lógica capitalista de trocas, o ponto culminante na hierarquia de sua carreira de contador. Assim é que o narrador nos diz a respeito do estado psicológico de Semedo quando este visita os novos modelos bélicos pesados apresentados aos funcionários da fábrica:

Contemplar aquelas reluzentes peças de artilharia de variados calibres, aqueles canhões antiaéreos, aquelas metralhadoras pesadas, aqueles morteiros de goela aberta para o céu, aqueles torpedos, aquelas cargas de profundidade, aquelas lançadeiras de mísseis do tipo órgão de estaline, era o maior prazer que a vida lhe podia oferecer. (SARAMAGO, 2014, p.11)

Essa passagem nos mostra já alguns dos aspectos adornianos presentes no romance de Saramago, mas, para usar uma exortação ao leitor bem ao estilo saramaguiano, devagar com este andor. Voltemos à tentativa de reconstrução dessa narrativa em destroços, tanto pelo seu inacabado traçado, como pela temática bélica em que ela se debruça. Certo dia, Semedo vai a um cineclube e assiste ao filme *L'espoir*, de André Malraux e, maravilhado com as imagens sobre a Guerra Civil Espanhola, decide buscar o livro do próprio Malraux em que o roteiro se baseia. Esse ato, que poderia ser interpretado como a busca simples por mais informações, acaba se tornando central para o contador: lendo o texto, ele descobre que alguns operários foram fuzilados em Milão por terem sabotado obuses que seriam usados naquele conflito. Esse fato o intriga sobremaneira, uma vez que ele se mostra incapaz de entender como operários seriam capazes de proceder de forma tão salafrária, conspirando contra a indústria bélica. Incitado por Felícia, Semedo vai buscar nos arquivos da fábrica informações sobre o episódio. É nesse ponto que o romance é abruptamente interrompido. A última frase, "Nada que outra pessoa pudesse fazer", foi deixada sem ponto final, tanto como um sinal de inconclusão, como um convite ao prosseguimento. E é o que pretendemos fazer aqui, em nossa leitura de alguns indícios do romance à luz do pensamento de Theodor W. Adorno.

2 Adorno & Saramago: barbárie, esclarecimento e verdade salpicadas no romance

Uma leitura não-mediada do livro de Saramago poderia levar à conclusão de que se trata de uma defesa do pacifismo e de uma denúncia da indústria bélica – o que não seria totalmente falso. A questão se coloca, no entanto, para além dessa simples – e um tanto clara demais – assertiva. Como produtor de uma obra de arte autêntica, no sentido que Adorno conferiu ao termo, Saramago foge do esquema de arte engajada que, a partir do abuso maniqueísta das categorias “bem” e “mal”, por exemplo, encerra possibilidades imaginativas e interpretações diversas no contexto da obra. No ensaio “Engagement” (1962), Adorno estabelece que o engajamento político da obra de arte, em seu sentido simplista, acaba por promover um tipo de anulação mútua tanto da obra como de sua intenção política, i. e., a arte engajada abole a parcela de realidade que é (deve ser) inerente à obra-em-si, já que ela propõe, via engajamento, outra realidade, o que diluiria as tensões da empiria social e sua total abstração na obra (ADORNO, 1991, p. 52). Para ele,

O valor das obras não é absolutamente o que lhe foi incutido de espiritual, antes o contrário. A ênfase ao trabalho autônomo, entretanto, é por si mesma de essência sócio-política. A deformação da política verdadeira aqui e hoje, o enrijecimento das relações que não se dispõem a degelar em parte alguma, obriga o espírito a tomar um rumo em que ele não precise se acanhar. (ADORNO, 1991, p. 70)

Além de denunciar um tipo de falácia que reside no programa da arte engajada, o filósofo nos mostra que a política é um dado não-explicito, mas, aporeticamente, inescapável para as obras de arte autônomas. Ela (a política) e toda a sua carga de barbárie deve estar inscrita na forma, de maneira que a percebamos indissolúvel da obra. Obras de arte autônomas são aquelas que não falam diretamente do horror, mas que são mediadas, em sua construção/constituição, por ele. É nesse sentido que situamos o romance inacabado de Saramago: não uma obra panfletária e engajada, que denuncia de maneira direta ou programática o horror da guerra (de todas elas), mas sim um texto que reflete em sua forma esse mesmo horror (todos eles). E o recurso formal utilizado pelo autor é a fina ironia com que trata o tema. A ironia, para além de um sentido meramente risível e que provocaria no leitor uma catarse vazia, tem como fundamento a ideia de promover um tipo de reflexão acerca do objeto de tal modo que modifique sua compreensão. No romance, a destilação da palavra irônica fica a cargo do narrador que nos conta a história de Semedo e sua relação com a fábrica e as armas. Escreve ele em dado momento que

Notava-se a ausência de tanques no catálogo da fábrica, mas era já público que se estava preparando a entrada de produções belona s.a. no mercado respectivo com um modelo inspirado no markava do exército de israel. Não podiam ter escolhido melhor, que o digam os palestinos. (SARAMAGO, 2014, p. 11)

Com esta frase simples, “Não podiam ter escolhido melhor, que o digam os palestinos”, Saramago traz à tona, cravado na palavra – em seu recurso irônico de subverter a ordem natural do discurso (o melhor tornado como aquele que mata mais) – aquilo que Adorno chama, em *Teoria estética* (1970), de conteúdo de verdade (*Wahrheitsgehalt*). Para ele, o contexto histórico (a empiria social) que encetou a criação da obra de arte está presente, juntamente com seus antagonismos, em sua constituição formal. Desta feita, o objetivo exegético do sujeito em face da obra não seria buscar nela relações diretas e objetivas do real, mas compreender de que maneira a história retorna a ela de maneira *imane*nte (ADORNO, 2008, p. 18). Isso porque as obras de arte autônomas têm em sua forma as marcas de uma espécie de “poeira da história” (resíduo) e informam da barbárie e do horror naquilo que têm de contingencial à sua constituição. Uma análise esclarecida das relações entre arte e sociedade deve passar sempre por um viés essencialmente imanente, posto que a arte é produto formal das tensões e aporias presentes nela. E é justamente o que podemos ler na frase do romance de Saramago: toda a crueza e a barbárie do conflito entre israelenses e palestinos, em vez de longamente discutido e panfletado, envolvido por um discurso antibelicista e pacifista e que, como vimos, cairia num maniqueísmo capaz de esvaziar o potencial crítico do texto, é sintetizado, via construção artística autônoma, numa única frase e que contém em si a marca inexorável da historicidade. O fato de demarcar que os palestinos sabem bem como funcionam as armas dos israelenses nos põe em contato com toda a tragédia de um conflito ancestral e que se exacerbou com o desenvolvimento da indústria bélica – fruto da racionalidade burguesa, tão discutida e criticada por Adorno – no século XX. Dessa forma, a ironia está colada à palavra como conteúdo sedimentado. Nela, como em toda a obra autônoma, estão presentes os antagonismos que configuram o mundo administrado. Quer dizer, a sociedade não justifica a obra, mas está pregada de modo imanente a ela.

Outro aspecto do romance de Saramago numa perspectiva adorniana é a presença da coisificação (*Verdinglichung*). *Parti pris*, poderíamos apontar a transformação dos sujeitos em coisas a partir da opção do autor em escrever os nomes próprios presentes no romance com letra minúscula, o que não representa algo inteiramente novo na constituição do léxico saramaguiano – o autor já o fez em romances como *Ensaio sobre a cegueira* (1995), em que os personagens são nomeados por suas funções, *A viagem do elefante* (2008) e *Caim* (2009). Entretanto,

esse indicativo de atribuir aos nomes próprios (seres) o predicado de meros objetos (coisas) em Saramago não pode ser apenas considerado como uma opção lexical ou mesmo como um recurso de estilo – o que, não ignoramos, contribuiu enormemente para a celebridade do autor português. Na mirada adorniana que estamos conferindo à análise de sua obra final, a redução dos nomes ao estatuto das coisas nos parece muito mais conectado àquilo que em *Dialética do esclarecimento* (1947), escrita por Adorno em parceria com Max Horkheimer, aparece como sendo a derrota do sujeito em face do avanço do capitalismo tardio e, como consequência, sua subsunção em seu próprio esquema. No cerne do conceito de esclarecimento (*Aufklärung*) está presente a destituição do lugar do eu que, espremido entre as demandas do sistema produtivo, vê-se obrigado a assumir o papel de produtor de capitais ou de força de trabalho, abrindo mão da subjetividade que – em nome da autoconservação que remonta ao momento de superação do mundo mítico pelo da racionalidade instrumental – o leva ao mero lugar de engrenagem da sociedade capitalista (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 36). E, junto a esse processo de engolfamento do sujeito administrado pelo sistema produtivo, há também a alienação de seu próprio corpo. Nas notas presentes ao final dos excursos da *Dialética do esclarecimento*, lemos que

Não se pode mais reconverter o corpo físico (*Körper*) no corpo vivo (*Leib*). Ele permanece um cadáver, por mais exercitado que seja. A transformação em algo de morto, que se anuncia em seu nome, foi uma parte desse processo perene que transformava a natureza em matéria e material. As obras da civilização são o produto da sublimação, desse amor-ódio adquirido pelo corpo e pela terra, dos quais a dominação arrancou todos os homens. (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 192-193)

O que os filósofos querem destacar é que o processo de dominação presente na esfera do trabalho ao longo da história resultou na separação entre o corpo e a vida, momento compreendido como ápice da dominação capitalista. O homem, portador do corpo, torna-se uma coisa, um produto da expansão da razão burguesa que é denunciada no livro. Esse processo leva os homens a tal grau de coisificação que, segundo Adorno e Horkheimer, o próprio mundo cai num processo de permanente reificação. E é consonância com essa ideia adorniana, Saramago opta por “coisificar” suas personagens e seus lugares no romance. Ora, e quem é Artur Paz Semedo senão uma simples peça dessa engrenagem administrada que é a fábrica Belona? E o que é a fábrica Belona senão uma ilha administrada em meio a contexto ainda mais administrado como o da indústria bélica? E, ampliando ainda mais a lupa, o que é a própria indústria a indústria bélica no universo do capitalismo tardio?

Assim é que a opção pela redução de pessoas e lugares à simples coisas nos parece representar a percepção de Saramago desse processo apontado por Adorno e que, no momento de escrita do texto – o final da primeira década dos anos 2000 – revelava-se ainda mais inescapável. A identificação que Semedo demonstra ter com os artefatos bélicos e, mais, com a própria Belona S.A. corrobora a ideia de que, à revelia de sua própria (in)consciência, ele já se transformou em parte da indústria, num peça que, a despeito da importância que ela pensa ou deseja ter, não faria a menor falta caso fosse substituída por outra.

O romance de Saramago, aliás, como também é constante na vasta obra legada pelo autor, tem um caráter alegórico, através da utilização do recurso à parábola. Expliquemo-nos: as personagens e a própria história têm como função o trabalho com conceitos e ideias-força que o autor acaba transmitido, embora sem o caráter pedagógico da arte engajada, conforme discutimos. Dessa feita, há novamente o recurso ao conceito de esclarecimento e é que é representado no romance pela busca de Semedo de informações nos arquivos da fábrica sobre a sabotagem de bombas vendidas pela empresa durante a Guerra Civil Espanhola. Lembremos que o contador é um homem que, uma vez coisificado, orienta-se pelo exercício da razão de cunho iluminista-burguesa. É contra essa racionalidade geradora de opressão e barbárie que a Teoria Crítica e, em especial, a obra de Adorno, quer se contrapor através de um processo de conhecimento que leve os sujeitos à crítica aos mecanismos de embotamento da razão e à emancipação. Marc Jimenez, importante exegeta da obra adorniana, lembra que há um imanente aspecto de denúncia no trabalho rigoroso de crítica que o filósofo e seus companheiros da Escola de Frankfurt empreendem, com vistas a desmascarar o caráter tecnológico da sociedade capitalista e o feitiço que este lança sobre as bases racionais que deveriam orientar o sujeito moderno. (JIMENEZ, 1977, p. 28). É um pensamento que se insurge contra o aspecto de totalidade presente na razão instrumental que, em busca do aspecto idêntico da filosofia iluminista/idealista, acaba impedindo novas possibilidades interpretativas fora de seus esquemas. Parece-nos pertinente que o trabalho com esse desmantelamento da racionalidade dominante presente no centro do pensamento de Adorno esteja também presente, de maneira alegórica, na narrativa derradeira de José Saramago, representado pelas investidas de Semedo no universo dos arquivos da Belona S.A. Esse movimento representa uma primeira intenção de se libertar das amarras que o impedem de enxergar para além do progresso técnico que ele entende como razão. Nesse processo, é fundamental a atuação de sua pacifista ex-mulher. Lembremos que é Felícia quem, por sua própria condição de “combatente das guerras”, incita o contador a buscar as razões para a perturbação por ele experimentada ao descobrir que funcionários de uma fábrica de armamentos sabotaram os obuses durante a guerra na Espanha. Aliás, a condição de pacifista da ex-mulher de Semedo nos leva a outro conceito importante para o processo de esclarecimento: o de paz. No ensaio

“Sobre sujeito e objeto” (1969), Adorno mostra que o estágio administrado do mundo

é tão vergonhoso porque trai o melhor, o potencial de um entendimento entre homens e coisas, para entregá-los à comunicação entre sujeitos, conforme os requerimentos da razão subjetiva. Em seu lugar de direito estaria, também do ponto de vista da teoria do conhecimento, a relação entre sujeito e objeto na paz realizada, tanto entre os homens como entre eles e o outro que não eles. Paz é um estado de diferenciação sem dominação, no qual o diferente é compartilhado. (ADORNO, 1995, p. 184)

O filósofo mostra que, além de ser responsável pela barbárie – é célebre, por exemplo, a relação entre a razão instrumental e o antissemitismo, como se lê na *Dialética do esclarecimento* –, esta mesma razão tem contaminado, ao longo dos tempos, a relação entre sujeito e objeto, essencial para a compreensão epistemológica do mundo. Sua crítica recai tanto sobre a identificação absoluta entre eles (que levou à cegueira do mito), como sobre um tipo de razão subjetiva preconizada pela filosofia idealista (e que levou a um outro tipo de cegueira, justamente a da razão). Como contraponto, Adorno defende o estado de mediação (*Vermittlung*) para essa problemática relação, resultando num estágio de pacificação em que as diferenças entre objeto e sujeito resultam numa relação de compartilhamento e não de predominância. Trazendo essa tese para o contexto do romance de Saramago, pensamos que, ao construir Felícia e dotá-la desse componente pacifista, Saramago não apenas concorda com o ideário adorniano de que a paz só se conquista via mediação, como também defende que, se algum tipo de abrigo existe num mundo administrado e danificado pela barbárie, é nessa mesma paz que ele reside: não nos esqueçamos que o nome dela, numa outra tirada onomástica do livro, contém em si o adjetivo feliz.

E é Felícia quem “planta” em Semedo a ideia de fuçar os arquivos da fábrica em busca de informações sobre o episódio que o inquieta. Vejamos a conversa telefônica mantida entre eles, narrada na sintaxe peculiar de Saramago, com as falas separadas apenas por vírgulas e iniciada por maiúsculas como indicação de quem fala:

Li em tempos, não recordei onde nem exatamente quando, que um caso idêntico sucedeu na mesma guerra de Espanha, um obus que não explodiu tinha dentro um papel escrito em português que diz Esta bomba não reventará, Isso deve ter sido obra do pessoal da fábrica de braço de prata, eram todos mais ou menos comunistas, Nessa altura parece que havia poucos comunistas, E algum que não o fosse, seria anarquista,

Também pode ter sido gente da tua fábrica, Não temos cá disso, Braço de prata ou braço de ouro, o gesto é idêntico, com diferença importante de que neste caso ninguém terá sido fuzilado, ao menos que se tivesse sabido, Ao contrário do que pareces pensar, não reclamo fuzilamento para os culpados de crimes como esse, mas apelo para o sentido de responsabilidade das pessoas que trabalham nas fábricas de arma, aqui ou em qualquer lugar (...) Antes, ainda te dou uma sugestão para as horas vagas, Não tenho horas vagas, Pobre de ti, mouro de trabalho, Que sugestão é essa, Que investigues nos arquivos da empresa se nos anos da guerra civil de espanha, entre trinta e seus e trinta e nove, foram vendidos por produções belona s.a. armamentos aos fascistas, E o que ganharia eu com isso, Nada, mas aprenderias alguma coisa do teu trabalho e da vida (SARAMAGO, 2014, p. 21-22)

Enxergando-se como um ser racional, Semedo diz ser contra o fuzilamento daqueles que sabotam armas quando deveriam fabricá-las com esmero, livrando-o, aparentemente de um comportamento próximo da barbárie; no entanto, ao dizer que o que defende o “sentido de responsabilidade das pessoas que trabalham nas fábricas”, evoca toda a carga de administração da razão que aponta Adorno, já que essa responsabilidade implicaria em realizar o trabalho sem qualquer tipo de questionamento, ignorando o fato de que esse trabalho bem feito provocaria, aporeticamente, a morte de milhares de pessoas – portanto, a barbárie. Essa razão não-emancipada é fruto tanto da sociedade organizada de maneira capitalista, como da presença de um certo “império do dever”, representada pela obediência cega a ele. Nesta nossa leitura adorniana de Saramago e de seu romance inacabado, podemos aplicar esse mesmo senso de dever cego e administrado à postura de Semedo em não compreender como outras pessoas, funcionários como ele, seriam incapazes de simplesmente cumpri-lo como determinam os protocolos em que acredita. E, pior, de burlá-lo através da sabotagem de armamentos. No entanto, Felícia impele Semedo em direção da dúvida. E a dúvida é um passo importantíssimo em direção da crítica. E esta, do esclarecimento. Fornecendo uma chave de compreensão para o texto de Saramago, num dos mais instigantes trechos da já referida *Dialética do esclarecimento*, lemos que

O que levou os homens a superar a própria inércia e a produzir obras materiais e espirituais foi a pressão externa. Nisto têm razão os pensadores, de Demócrito a Freud. A resistência da natureza externa, a que se reduz em última

análise a pressão, prolonga-se no interior da sociedade através das classes e atua sobre cada indivíduo, desde sua infância, na dureza de seus semelhantes. (...) Eis aí, até agora, a chave para penetrar na essência da pessoa na sociedade. A conclusão de que o terror e a civilização são inseparáveis, que é a conclusão tirada pelos conservadores, é bem fundamentada. O que poderia levar os homens a se desenvolver, de modo a se tornarem capazes de elaborar positivamente estímulos complicados, se não sua própria evolução permeada de esforços e desfechada pela resistência externa? (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 179)

E o que seria esse momento de encruzilhada para Samedo senão essa confluência da pressão social sobre si? O que faz Felícia é justamente apontar a presença dessa pressão que desencadeia no ex-marido o processo em busca da “desrracionalização” de sua razão. É assim que ele, imbuído uma coragem homérica (lembramos que Adorno situou na epopeia de Homero o início do processo de fuga da primeira barbárie, o mito, e de construção da primeira razão), vai enfrentar chefe – personificado na figura ambígua de um administrador-delegado, sem nome próprio – e solicitar o acesso ao arquivo. Depois de usar a falsa desculpa de que precisa conferir as antigas anotações de contabilidade da firma, consegue enfim o salvo-conduto para iniciar sua busca pela verdade.

Busca essa que é interrompida pela não-conclusão do livro. No terceiro e último capítulo da obra, temos Samedo adentrando no arquivo e que, conforme descrito, está situado nos subterrâneos do edifício que abriga a fábrica, num espaço que o protagonista, após obter do administrador-delegado a autorização para frequentá-lo, sente como se adentrasse uma caverna. Ali trava contato com o arquivista e com um ajudante. Maravilha-se com o lugar e, a crermos no entusiasmo com que Saramago vai narrando sua ansiedade, prepara-se para escarafunchar papéis à procura da resposta para o enigma dos obuses sabotados na Guerra Civil Espanhola – mas que, aceitando nossa leitura, representam um mergulho em sua própria consciência e na verdade que ela contém. O livro acaba na página 57 com a já citada frase, “Nada que outra pessoa pudesse fazer”. Aqui, como conclusão, aludimos novamente a Adorno. Pensamos no aforismo de número 29 de *Minima moralia* (1951), suas reflexões do mundo a partir do ponto de vista do dano. Intitulado “Frutas anãs”, o pequeno texto reflete sobre a impossibilidade de se conjugar o eu ao todo que o circunda, seja por via dos Estados, seja pelo exercício psicanalítico ou mesmo por meio dos acontecimentos cotidianos. E, ainda, da própria filosofia. Isso porque o todo não consegue absorver o sujeito pela sua própria inverdade (ADORNO, 1991, p. 42). Não há verdade possível na totalidade falsa que o mundo apresenta ou aparenta apresentar. E nos parece ser esse a

descoberta que Samedo está prestes a realizar quando sua palavra é cortada pela morte de Saramago. O que, nesse caso, pouco importa. Mesmo inacabada, a ideia segue: a viagem iniciada por Artur Paz Samedo em direção ao esclarecimento continua ocorrendo, como desejava o autor e como ele, se vida tivesse tido, faria ocorrer. Afinal, é ele que, na última anotação que fez a respeito do romance em construção, diz: “As ideias aparecem quando são necessárias” (SARAMAGO, 2014, p. 61). E, ousamos completar, seguem quando são mais necessárias ainda.

Referências

- ADORNO, Theodor W. Engagement. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão. 2 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991, p. 51-71.
- ADORNO, Theodor W. Frutas anãs. In: ADORNO, Theodor W. *Minima moralia*. Reflexões a partir da vida danificada. Trad. Luiz Eduardo Bica. São Paulo: Ática, 1992, p. 41-42.
- ADORNO, Theodor W. Sobre sujeito e objeto. In: ADORNO, Theodor W. *Palavras e sinais: modelos críticos 2*. Trad. de Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 181-201.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. 2 ed. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*. Trad. de Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- SARAMAGO, José. *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

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 temática 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 insônias 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, todo 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.

RESENHAS

ALABARDAS, O ROMANCE INACABADO DE JOSÉ SARAMAGO

ANTONIO ARENAS BERRÍO

Para minha mãe Irene

O romancista José Saramago não necessita de nenhuma apresentação; ele é, na opinião de alguns críticos, um gênio da literatura do século XX, em que a consciência estética e ética são o centro de sua arte. Saramago sempre julgou mal a indolência e a apatia moral da comunidade humana. Certa vez disse: “Apercebi-me, nestes últimos anos, de que estou à procura de uma formulação ética: quero expressar, através dos meus livros, um sentimento ético da existência, e quero expressá-lo literariamente”. Entre todas as obras de Saramago estão *O ano da morte de Ricardo Reis*, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes*, *A caverna*, *Ensaio sobre a lucidez*, *As intermitências da morte*, *Caim*, *A viagem do elefante*, *Manual de pintura e caligrafia* e seu último romance inacabado *Alabardas*. Agora, quem quiser formar uma opinião realmente especializada deverá estudar sua obra. Na consciência do escritor existe a experiência ética que é o exemplo de toda experiência humana. Para Saramago, o romance é um exercício intelectual e um veículo para refletir e pensar. Saramago, tal como o filósofo Spinoza, buscou a formulação de uma ética e tratou de expressar através de seus romances o sentimento profundo da existência e da mesma forma pretendeu sobrepor-se à banalidade do mal e denunciar sobre toda a irracionalidade e a desumanização que afetam o mundo e toldam nosso destino.

No *Ensaio sobre a cegueira* descreve com plasticidade o assunto da irracionalidade e no *Ensaio sobre a lucidez* mostra os desrumos da democracia. Alguma vez Saramago expressou que escrevia porque tinha ideias e as ideias lhe apareciam quando lhe eram necessárias e indispensáveis para expressar certos pontos críticos sobre a vida e os sentimentos dos seres humanos. Meses antes de sua morte surgiu-lhe uma ideia que lhe permitiu refletir sobre a guerra e a violência que se exerce sobre as pessoas e as sociedades. “Uma velha preocupação minha (porque nunca houve uma greve numa fábrica de armamento) deu pé a uma ideia complementar que, precisamente, permitirá o tratamento ficcional do tema”. Uma ideia sobre a indústria de armas e a responsabilidade dos indivíduos frente à violência e à destruição. A literatura serve para discutir, ela registra uma questão da vida que se manifesta como tal, a literatura a utiliza para ter compreensões diversas.

No romance *Alabardas*, um romance incompleto, se destaca o conflito ético de Artur Paz Semedo, que não é mais que um burocrata débil, admirador das armas bélicas e bajulador de seu chefe, que sofre uma grande atração pelos filmes de guerra. Felícia (Berta) é uma nova imagem feminina da paz. Ela o incita a investigar sobre a sabotagem de uma bomba durante a guerra civil espanhola. Artur investigará sobre os obscuros enredos de uma época temerosa, mas além disso, fará com receio, fraqueza e desinteresse. A falta de responsabilidade ética, frente à atuação da companhia na guerra e a venda de armas seria seu peso na consciência.

A pesquisa seria “investigar livremente o arquivo na parte respeitante aos anos trinta do século passado” as atuações sobre as relações de produção da Belona S.A. mantidas com as guerras desse período. Guerras inúteis e apoiadas pelos fascistas. O romance *Alabardas*, que inicialmente se chamou “Belona”, é uma narrativa que recorda a guerra dos anos trinta. Depois o romance passou a ser “Belona S.A.”, que nos remete à ideia de uma empresa ou fábrica de armas, mas Saramago logo voltou a mudar o título para “Produtos Belona S.A.” porque proporcionava a ideia de uma fábrica de produtos agrícolas e aparatos sofisticados de guerra. Na última mudança, enfim, *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*, que proporciona o sentido de lanças e armas de fogo; título retirado da tragicomédia de Gil Vicente, *Exortação da guerra*.

A proposta de Saramago era construir uma história humana verdadeira, onde através de duas personagens antagônicas, Felícia e Artur Paz Semedo, se refizesse e se tornasse real um compromisso moral sobre a guerra e o negócio lucrativo das armas no mundo. Trabalhadores, sabotagem, fuzilamentos são elementos-chave deste romance de só três capítulos. Saramago, se lança à ideia de se é improvável pensar se os artefatos bélicos possam ser objeto de sabotagem numa fábrica de armas. É possível uma greve numa fábrica de armas e por que não se sabe nada disso? No romance se reflete sobre o disparate e a desumanização dos indivíduos, uma vez que sua personagem, Artur, destaca que: “Desde o princípio do mundo que havia armas e não morria mais gente por isso, morriam os que tinham de morrer e

nada mais”. Advirta-se aqui a ironia como o assunto é tratado pela idoneidade das armas sobre os mortos. Morriam os que deviam morrer, o resto não importa, o fundamental é o negócio das armas, não interessam os mortos mas a ganância produzidas pelas armas.

Também aparece na narrativa uma bela pérola sobre a bomba nuclear – vejamos: “Uma bomba nuclear levava pelo menos a vantagem de abreviar um conflito que doutra maneira se poderia arrastar indefinidamente, como o foi o caso, antigamente, da guerra dos trinta anos, e a outra, a dos cem, quando já ninguém esperava que alguma vez pudesse voltar a haver paz”. Semelhante conclusão inesperada não cabe se não na cabeça dos vendedores de armas, a irracionalidade é tanto que chega ao ponto de a bomba nuclear ser útil para abreviar um conflito, não conta o desastre, a destruição, nem a perda de vidas humanas. O inadmissível chega ainda a um ponto mais alto, que a ética pessoal se perde e o mundo entra no caos. Saramago acreditava que não se podia renunciar ao pensamento, às ideias e a uma existência ética porque “Se a ética não governar a razão, a razão desprezará a ética”. Problema essencial para toda a sociedade e os indivíduos frente aos grandes conflitos bélicos. Não pensar a guerra, não questionar os governos e os vendedores de armas, nem discutir a guerra, se constitui na maior perturbação do ser humano. Toda guerra está sujeita ao tempo e aos interesses de muito poucos e às descomunais ganâncias econômicas dos mais ricos e poderosos do mundo. As pessoas ante a guerra são mais que uns párias, deslocados ou exilados. A guerra pode ser a pior peste da humanidade. Nas guerras quem perdem são as crianças, as mulheres e os velhos. A última ficção de Saramago é uma saída, uma destreza literária para meditar sobre as armas e o negócio dos aparatos bélicos.

A guerra se cristaliza numa complicada situação que supõe certa complexidade para a gente comum, porque a desorientação e a violência alcançam o ponto de se tornar insuperáveis. Violência, morte, destruição é o que resta depois de uma guerra. Ler hoje esta ficção, *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*, não é mais que uma matéria sobre a existência humana. É uma busca pelo sossego impossível ou inalcançável numa sociedade iníqua e desigual. Para aqueles que nos falam de guerras ou de armas é preciso dizer-lhes que se mantém no fracasso ético da humanidade já que a paz poderia ser um caminho possível para romper a esfera da violência.

Ao ler o romance encontramos uma narrativa não acabada: o leitor só encontrará, como dissemos, três capítulos concluídos em que as personagens estão bem definidas, sobretudo Artur e Felícia, o conselheiro (engenheiro) seu pai, a secretária, Sesinando, Arsénico, e outros agregados à trama. O primeiro capítulo descreve as duas personagens principais, os devaneios bélicos de Artur, sua paixão por filmes de guerra, o servilismo, sua idiotice e as insistências de Felícia para que investigue “as profundidades do arquivo” da fábrica.

O pedido de Felícia ao seu companheiro é claro: “Que investigues nos arquivos da empresa se nos anos da guerra civil de Espanha, entre os anos trinta e seis e trinta e nove, foram vendidos por produções belona s.a. armamentos aos fascistas”.

O segundo capítulo do romance trata sobre o servilismo e o estudo a fundo do que se realizará nos arquivos e o interesse especial pelos anos trinta. O terceiro é sobre a fábrica, o edifício e sua especial descrição e solene momento de autorização da investigação...

Em Portugal

Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas

Porto Editora, 2014 (com textos de Fernando Gómez Aguilera e Roberto Saviano e ilustrações de Günter Grass)

No Brasil

Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas

Companhia das Letras, 2014 (com textos de Fernando Gómez Aguilera, Luiz Eduardo Soares e Roberto Saviano e ilustrações de Günter Grass)

En España e Argentina

Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas

Alfaguara, 2014. Tradução de Pilar del Río (com textos de Carlos Gumpert, Fernando Gómez Aguilera e Roberto Saviano e ilustrações de Günter Grass) *

* Informações: Fundação José Saramago.

NE: Cedido para esta edição; publicado inicialmente na Revista *O cronópio*. Tradução de Pedro Fernandes de O. Neto.

Blimunda. Nome de mulher. E de revista.



Fundação José Saramago
www.josesaramago.org

Acesse em <http://www.josesaramago.org/revista-digital-blimunda-i>
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 estejam citados 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.



