

PARA UMA TEORIA DA FIGURAÇÃO EM JOSÉ SARAMAGO

CARLOS REIS

1. A presente análise deve ser entendida em função de um projeto de trabalho que importa esclarecer, sendo este texto o início de um trajeto que assenta nos antecedentes da minha relação de leitor, de professor e de ensaísta com a obra de José Saramago. A esses antecedentes junto o meu envolvimento com a teoria e com a crítica da personagem, no amplo e multidisciplinar âmbito dos estudos narrativos, um envolvimento plasmado no meu *Dicionário de Estudos Narrativos* (REIS, 2018a) e também noutras aproximações menos sistemáticas, umas anteriores a ele, outras subsequentes.¹

Da conjugação destes dois domínios decorre o tal trajeto que há de consubstanciar-se num estudo relativamente alargado acerca da personagem em José Saramago. Na sua ficção narrativa, antes de mais, mas também noutras géneros e aproximações que o escritor levou a cabo, na sua diversificada produção literária e paraliterária. Ou seja, nos romances e nos contos, mas também no teatro, em textos ensaísticos, em crónicas de imprensa ou em entrevistas, tudo por junto configurando duas grandes vias de abordagem: uma, a que chamo doutrinária, e que se traduz no pensamento de Saramago acerca da personagem, em diferentes aspectos da sua existência como relevante categoria narrativa; outra, que incide sobre a existência propriamente literária da personagem, em contextos narrativos e ficcionais², sobre a sua figuração, o seu potencial de sobrevida, a sua dimensão semântico-pragmática, as conexões que estabelece com o conjunto da obra saramaguiana etc.

Posto isto, começo, não pelo princípio, mas por uma espécie de ponto de chegada. Ou de culminância autoanalítica, se se preferir. Refiro-me ao bem conhecido discurso de Estocolmo, em que José Saramago, perante a Academia Sueca e por ocasião da atribuição do Prémio Nobel da Literatura, justamente fixou a personagem como eixo central do seu universo literário.

“De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz”, assim intitulou o romancista a sua intervenção. Nela e para além de abundantes referências autobiográficas, declarou-se não apenas “criador dessas personagens, mas, ao mesmo tempo, criatura delas” (SARAMAGO, 2018, p. 11), uma formulação que, glosada em termos similares, reencontraremos noutros testemunhos, mais adiante. Não se fica por aqui a sugestão do ascendente das personagens, o que claramente lembra aquela procura (modernista, é claro) do autor pelas figuras dramáticas, contemplada num texto famoso de Pirandello³. A encerrar aquele discurso, Saramago declara que os seus “mestres de vida” foram “essas dezenas de personagens de romance e de teatro [...], esses homens e essas mulheres feitos de papel e tinta” (SARAMAGO, 2018, p. 21), que o conduziram, mais do que ele os guiou. Por fim: “Não tenho, a bem dizer, mais voz que a voz que eles tiveram” (SARAMAGO, 2018, p. 21).

Desconte-se das palavras de Saramago o artifício retórico que as circunstâncias explicam e fica, ainda assim, farto motivo de reflexão, conforme logo se percebe, quando nos aproximamos daqueles textos de que se nutre isso a que chamei abordagem doutrinária. Alguns deles: as respostas que, sobre a questão da personagem (e, em geral, do romance), encontramos nos *Diálogos com José Saramago* (cf. REIS, 2015) e em *José Saramago, el amor posible* (cf. ARIAS, 1998)⁴; o exercício de balanço de produção literária a que o escritor procede em *A Estátua e a Pedra*, particularmente na versão ampliada de 2013⁵; diversos textos de reflexão doutrinária espalhados por jornais, por revistas, por volumes coletivos etc.; entrevistas a órgãos de comunicação social de todo o mundo e em diferentes circunstâncias e momentos, muitas delas respiadas para as várias secções de *José Saramago nas suas palavras* (cf. GÓMEZ AGUILERA, ed., 2010); passos dos *Cadernos de Lanzarote*, em que Saramago discorre sobre vários aspectos da vida e do trabalho do escritor. E assim por diante.⁶

2. Há uma imagem saramaguiana que, no presente contexto, deve ser convocada: a imagem do escultor que, em busca da forma ainda por vir, desbasta a pedra à procura do que ela esconde, seja estátua de corpo inteiro, busto ou simples adorno. É sabido também que o trabalho do escultor, como o do pintor ou o do oleiro, sugere a transferência, para outras atividades, de conceitos que, nas chamadas artes plásticas, remetem para aquilo que é da ordem do material e (literalmente) palpável; e assim, a modelação do gesso ou do barro, o corte da pedra com o cinzel ou o espalhar da tinta com a espátula reaparecem metaforicamente no campo da criação literária e, não raro, quanto está em causa a composição de personagens.

Tal como dizemos do pintor ou do escultor, afirmamos do escritor que ele modela as suas personagens, desenha o seu perfil, compõe um fresco humano, pinta

ou delineia uma paisagem ficcional povoada por figuras. Mas vamos mais longe, em matéria de homologação intermediática ou tão-só de mimetismo artesanal; falamos então no sólido travejamento de um romance, numa história bem arquitetada, no romancista como carpinteiro hábil do relato que enuncia e até mesmo em efeitos de montagem cinematográfica. Tudo isto anuncia não apenas uma técnica, mas também uma ética do trabalho artístico que José Saramago invocou, sob o signo da escultura, no já referido ensaio *A estátua e a pedra*, de certa forma retomando e ampliando aspectos de um seu texto de 1994 (cf. SARAGAMO, 1994).

Faz parte daquela ética do trabalho artístico uma atitude de desmistificação dos “mistérios” da criação, em favor de uma imagem de “operário” da escrita, imagem não desprovida de sentido ideológico. “Não faço literatura com o meu próprio trabalho”, diz Saramago. E acrescenta, “Não invento transcendências sobre o meu trabalho. O que me importa é chegar ao fim do dia e ter cumprido a tarefa imposta, escrever duas ou três páginas. Se o fizer fico contente” (em GÓMEZ AGUILERA, ed., 2010, p. 230).⁷ Dito isto, cabe perguntar: como se projetam estes princípios sobre o trabalho de composição das personagens, em José Saramago? E, antes disso, como se posiciona o escritor, do ponto de vista doutrinário e metaliterário, acerca da personagem?

Sendo certo que, desde os primórdios da constituição da narrativa como modo de representação da condição humana, a personagem se afirmou como componente decisivo dessa representação, parece certo também que ela deva merecer, da parte de um grande romancista como José Saramago, a atenção que aquela relevância justifica. Essa atenção não nos chega, contudo, do nada. Antes de tudo, ela assenta num multissecular capital de reflexão e de produção literária que, para o escritor de agora, é, ao mesmo tempo, riquíssima fonte de inspiração e desafio quase insuperável, sendo sabido que os grandes relatos da história da Humanidade são sobretudo histórias de personagens. Os seus nomes são, entre muitos outros, Ulisses e Eneias, Lázaro de Tormes e Dom Quixote, Robinson Crusoe e Emma Bovary, Julien Sorel e Raskolnikov, Brás Cubas e Juliana, Hans Castorp e a família Buendía.

Ao pensar a personagem, Saramago não se livra (e certamente não deseja livrar-se) da memória acumulada em torno desta categoria narrativa na, assim chamada, cultura ocidental. O seu pensamento sobre ela não incide apenas em questões semânticas de largo espectro, atinentes ao significado epocal e ético-social da personagem, no concerto de uma certa produção ficcional e de um certo tempo literário; no caso de Saramago, esse tempo literário é aquele que temos designado como pós-modernismo, uma conformação periodológica que não discutirei agora. Para além daquele significado alargado, a reflexão saramaguiana estende-se ao campo da composição oficial, incluindo questões particulares que lhe estão associadas (por exemplo, mas não só, a da génesis da personagem). Para devidamente o ilustrar, fixar-me-ei, desde já e sobretudo, nalguns passos dos

*Diálogos com José Saramago*⁸ que considero especialmente significativos, em função de quatro temas de que a seguir tratarei, sem propósito de ordenação qualitativa.

3. Primeiro tema, a relação entre, por um lado, a escrita narrativa e, por outro lado, a crónica como discurso e contexto de afloramento da personagem. Trata-se, consabidamente, de um género paraliterário que muitos romancistas, de agora e do passado, elegeram como uma espécie de estádio pré-ficcional ou como etapa de aprendizagem literária, também no tocante à conformação da personagem.⁹ José Saramago não só foi, circunstancialmente, cronista, como se debruçou sobre o género em apreço, num texto muito lúcido em que, antes de tudo, evidencia uma consciência nítida das características da crónica, num nível de ponderação conceptual no limiar da teoria¹⁰; na sequência dessa ponderação, reaparece uma ideia em que aqui se insiste: crónicas e romances estão ligados por uma continuidade sem hiatos, o que permite ao escritor reafirmar: “Tudo o que está nos romances pode ser encontrado nas crónicas” (SARAMAGO, 2009); e mais adiante: “Entre a primeira linha da primeira crónica e a última linha do último romance, parece ser discernível um fio contínuo ligando tudo” (SARAMAGO, 2009).

Justamente: quando questionado acerca da experiência de cronista e da relação dessa experiência com a de romancista, Saramago responde: “Quando eu digo das minhas crónicas que há que lê-las, porque está lá tudo, há que acrescentar que está lá tudo, menos o romancista que vim a ser” (REIS, 2015, p. 54). E logo depois, sobre a existência de personagens nas crónicas: “Há personagens, situações, ambientes, embriões de coisas que vieram a ser tratadas mais tarde” (REIS, 2015, p. 55).

José Saramago, recorde-se, publicou vários livros de crónicas e outros textos de imprensa: *Deste mundo e do outro* (1971), *A bagagem do viajante* (1973), *As opiniões que o DL teve* (1974) e *Os apontamentos* (1976). De dois deles tratamos de destacar crónicas em que reconhecemos alguma coisa daquilo que o escritor disse: em “O amola-tesouras” (de *Deste mundo e do outro*) aparece uma figura com o recorte de um tipo outrora bem conhecido nas ruas de cidades e vilas, como que disponível para, se fosse o caso, integrar a cena social de um romance. E em “As personagens erradas” (de *A bagagem do viajante*), é o olhar do cronista que recorta figuras humanas que o desafiam: “três mulheres de meia-idade, cinquenta-sessenta, uma delas imensa, transbordante, as outras baixinhas e amarrrotadas” (SARAMAGO, 1986, p. 41). Num fim de dia amargo, jantando num restaurante incaracterístico, Saramago observa e escuta gestos e falas como que provindos de embrionárias personagens ficcionais, cuja singularidade justifica a crónica; há nelas, pelo modo como fumam em público, um desejo de acederem “à afirmação definitiva de si

mesmas, ao pódio dos vencedores, à dignidade dos homens" (SARAMAGO, 1986, p. 41).

Poderiam aquelas três mulheres ser redimensionadas como personagens, por exemplo, de um conto? Poderiam, evidentemente. Para isso, faltaria, porventura e entre outras coisas, que o cronista daquele final dos anos 60 e início dos anos 70 já possuísse, com a exuberância que depois revelou, o *métier* do ficcionista, como contista ou como romancista, e, com ele, a capacidade de transformar pessoas observadas em personagens com o significado humano que o contexto ficcional potencia.

Vale a pena, entretanto, ir um pouco mais além, porque a situação que aquele microrrelato descreve lembra um enquadramento narrativo bem conhecido. Trata-se do episódio em que o protagonista d'*O ano da morte de Ricardo Reis* vê Marcenda pela primeira vez, episódio semelhante àquele que a crónica fixou. Reis encontra-se na sala de jantar do Hotel Bragança, olha e analisa as figuras que vão chegando e, de todas elas, destaca uma jovem singular, observada numa atitude similar à do cronista: "A rapariga magra acabou a sopa, pousa a colher, a sua mão direita vai afagar, como um animalzinho doméstico, a mão esquerda que descansa no colo" (SARAMAGO, 2016, p. 25). A partir daqui, é o que se sabe e que, no momento próprio, trataremos de forma mais desenvolvida, quando chegar o momento de se analisar a figuração das personagens saramagianas.

4. Segundo tema: o da figuração das personagens, expressão em que implico a sua conformação ficcional, num determinado mundo narrativo¹¹. Curiosamente, a questão coloca-se a José Saramago, quando estão em causa questões atinentes à problemática da adaptação ou, como atualmente dizemos e com mais propriedade, da operação ou conjunto de operações transmediáticas que permitem recodificar uma narrativa num suporte e numa linguagem diversos dos originais. No tocante à personagem, tais operações exigem procedimentos de refiguração que, contribuindo para a sua sobrevida, exigem "o recurso a dispositivos técnicos e de produção narrativa inerentes a cada *medium* particular, configurando uma personagem, por assim dizer derivada da figura original" (REIS, 2018a, p. 421).¹²

A propósito de uma hipotética adaptação cinematográfica de *Memorial do Convento*, disse José Saramago, quase em registo de desabafo:

Pois se eu no *Memorial do Convento*, praticamente não descrevo a Blimunda! Só digo a certa altura que ela é alta e delgada e que tem um cabelo meio louro ou cor de mel, mais nada; falo muito dos olhos, mas não é para os descrever. E ninguém sabe como é o nariz da Blimunda ou a boca da Blimunda. Do Baltasar só se sabe que tinha barba e que lhe

faltava a mão esquerda. Fora disso não os descrevo fisicamente, não digo se são formosos ou se são feios. São pessoas, nada mais! (REIS, 2015, p. 112).

Trata-se aqui de postular, para a personagem, uma existência que o narrador (é ele quem enuncia o discurso narrativo) não impõe, enquanto figura cristalizada em traços fisionómicos e em características físicas descritas com pormenor. E menos ainda, acrescento, em componentes temperamentais e ético-sociais definidos com nitidez inequívoca. O que abre caminho a, pelo menos, três vias de desenvolvimento: a que diz respeito à autonomia da personagem saramaguiana (voltarei a isto); a que motiva a indagação de procedimentos e dispositivos de figuração diversos das convencionais lógicas de caracterização; e ainda a que se reporta à capacidade da personagem para interpelar o leitor, desafiado a preencher os pontos de indeterminação gerados por uma figuração “débil” e difusa.¹³

Curiosamente, José Saramago usa, no final daquela resposta, uma expressão — “são pessoas, nada mais!” — que há de reaparecer, mais tarde, na sua ficção. É quando, na *História do cerco de Lisboa*, Maria Sara pergunta a Raimundo Silva: “Quem é esta Ouroana, este Mogueime quem é, estavam os nomes, e pouco mais, como sabíamos”. Resposta de Raimundo Silva: “Ainda não sei bem [...]. Não creio que se possa chamar-lhes personagens”; e Maria Sara contrapõe: “Pessoas de livro são personagens” (SARAMAGO, 1989, p. 263-264), querendo fechar um debate metaficcional dominado pela ideia de que o autor pouco conhece das suas personagens e admite mesmo que elas têm um futuro que ele não controla.¹⁴

5. Terceiro tema: a origem da personagem ou, de forma mais abrangente, a sua ontogénese. Este é um domínio de análise em que José Saramago adota posicionamentos muito interessantes, até pelas vacilações que neles surpreendemos.

Desde já e de forma sumária, a questão da génese da personagem tem sido perspetivada a partir de duas conceções distintas e mesmo antagónicas, que a história da literatura (no caso, em direta relação com a história da periodização) bem atesta, ao longo de séculos de produção doutrinária e literária. Uma dessas conceções assenta no princípio da autonomia das obras artísticas e foi sintetizada, por José Saramago, de forma clara: “Penso que as minhas personagens saem todas da minha cabeça” (REIS, 2015, p. 138). Ou da imaginação do escritor, numa reformulação (parece-me) não abusiva daquelas palavras.

Diferentemente desta posição, uma conceção mimética das obras artísticas e da sua génese defende que a personagem surge e conforma-se com base na assumida relação do escritor com a realidade; essa relação opera-se, normalmente,

pela via da observação e também, nalguns casos, pelo recurso a materiais documentais, precedendo o surgimento da personagem enquanto tal. Pressupõe-se, neste caso, a referência a uma filosofia heteronómica da arte e da literatura que, diga-se de passagem, não dispensa nem interdita a existência de mediações que diluem, por modelização artística (ou de segundo grau), a referência aos contextos envolventes, incluindo-se neles pessoas que são ou podem vir a ser personagens.

Os termos em que Saramago reage a esta questão deixam perceber ambivalências e vacilações muito curiosas. Repare-se nestas palavras:

Então, insisto nisto, as minhas personagens nascem em cada momento, são impelidas pela necessidade e não são cópias, não são versões. [...] Eu posso dizer que não observo, provavelmente o que acontece comigo é receber, como o mata-borrão que recebe impressões, sensações de toda a ordem, nenhuma delas com um propósito ou um fito, mas que depois quando necessito, quando preciso de pôr essa gente toda a funcionar, provavelmente uso tudo isso, mas não de uma maneira que permita dizer que esta personagem corresponde àquela pessoa. Em caso nenhum. (REIS, 2015, p. 138-139).

Note-se que a metáfora do “mata-borrão que recebe impressões” sugere um esboço de revisão do princípio da autonomia artística que enforma a composição da personagem. Ainda assim, é a vinculação a esse princípio que leva o escritor a manifestar uma preocupação, a de cometermos o erro de identificar uma qualquer personagem com uma certa pessoa dotada de existência empiricamente verificável.

Neste aspecto, Saramago está bem acompanhado¹⁵, como o está também naquilo a que chamei vacilações e que nem a firmeza da drástica expressão “em caso nenhum” consegue cancelar. De forma mais clara: recordando as suas personagens mais impressivas, o escritor evoca uma exceção que, por uma vez, consente que se diga “que esta personagem corresponde àquela pessoa”. Trata-se de Marcenda, d’*O ano da morte de Ricardo Reis*:

Há uma exceção, mas que nem sequer é uma personagem, a rapariga d’*O Ano da Morte de Ricardo Reis* que tem o braço esquerdo paralisado nasceu num restaurante, mas não nasceu como personagem, de facto, eu não sei nada da vida dessa rapariga, só sei que estava sentado num restaurante e que havia um grupo de jovens, rapazes e raparigas, uns quatro ou seis, e havia uma rapariga que estava a comer e eu

estranhava que ela estivesse a comer só com o garfo na mão direita. Até que, num certo momento, vi-a agarrar no braço e pô-lo sobre a mesa e isso impressionou-me muito. (REIS, 2015, p. 138).

O depoimento de Saramago acerca de Marcenda é feito de avanços e recuos: ela é uma figura observada num restaurante (lembrando o episódio da crónica “As personagens erradas”), mas “nem sequer é uma personagem”; a jovem do braço paralisado foi realmente vista, mas o romancista insiste em, por assim dizer, autonomizar a sua personagem, até mesmo pela originalidade do nome que lhe atribui: “E quando precisei de inventar a Marcenda, que tem um nome que não existe, apresentou-se-me aquilo. Mas quando olhei para a tal rapariga não disse ‘isto dava uma personagem’” (REIS, 2015, p. 138). Mas deu e, seguramente, uma das personagens mais interessantes da galeria das figuras saramagianas.¹⁶

A isto junta-se um domínio correlato de reflexão, dos mais relevantes do pensamento literário de José Saramago, por dizer respeito a um campo temático de capital relevância na sua obra: o da ficção meta-historiográfica, incluindo as operações que a estruturam, em romances como *Memorial do convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis* ou *História do cerco de Lisboa*. Imediatamente antes de ter abordado o caso Marcenda, Saramago disse:

Eu não quero dizer que um romance não possa, e com certeza que há inúmeros casos desses, inspirar-se diretamente num facto da vida real, com personagens que são representações de figuras reais; acho que sim, pode perfeitamente acontecer, mas de qualquer maneira tenho que me perguntar o que é que o D. João v do meu romance tem que ver com o D. João v da realidade. (REIS, 2015, p. 137-138).

A pergunta faz, evidentemente, sentido, até por trazer consigo a situação a que antes me referi, quando falei no recurso a material documental para fundamentar a composição de personagens. Ou seja, é sabido que, não tendo podido testemunhar os gestos e os modos de ser do monarca (passe a obviedade, que Hayden White subscreveria), para conhecer “o D. João V da realidade” (que é o da História), Saramago desenvolveu um trabalho de pesquisa bibliográfica e documental; a ficção meta-historiográfica, ao compor a figura ficcional, não se obrigava a respeitar literal e factualmente os resultados desse trabalho, mas ele não pode ser omitido, em nome da suposta autonomia da personagem.¹⁷

6. Esse é o meu quarto tema, o da autonomia da personagem. Um tema que, parecendo, em parte, redundante relativamente ao que acabo de tratar, não é tal coisa, porque aquilo que agora está em causa não é a géneze da personagem, mas o seu trajeto e o seu significado, como figura ficcional. Um significado que inclui o “diálogo” estabelecido pelo escritor com a sua personagem e os cruzamentos que, entre ambos, se estabelecem. “Há muito de meu no Raimundo Silva”, diz Saramago, “há alguma coisa de meu no herói, no pobre do herói do livro que estou a escrever [*Todos os nomes*], há talvez alguma coisa de meu no Baltasar”. Por fim, a confirmação de uma projeção quase autobiográfica: “Pode dizer-se que o pintor do *Manual de pintura e caligrafia* se aproxima bastante de mim, mas, se tive alguma vez a tentação de me usar como matéria de ficção, creio que ela se esgotou aí” (REIS, 2015, p. 141-142).

Surge aqui a questão da prerrogativa autoral em relação às personagens. Em ligação direta com essa prerrogativa, um texto doutrinário de Saramago (texto muito controverso, diga-se de passagem) estabelece o inquestionável primado do autor sobre o mundo narrativo que ele engendra, recusando ou, pelo menos, subalternizando a categoria do narrador (cf. SARAMAGO, 1997). Não analisarei agora, do ponto de vista conceptual e narratológico, a pertinência da dita recusa; noto apenas que o texto em causa é do mesmo ano em que o romancista respondeu à bateria de perguntas que deram lugar aos *Diálogos com José Saramago*. A isto acrescento o seguinte: insistindo embora naquilo a que chamei prerrogativa autoral, Saramago modaliza e atenua a sua “presença”, como autor, na personagem.

Ele aceita, em suma, que a personagem pode ser um porta-voz autoral, mas uma tal posição obriga a relativizar:

Não de uma maneira direta, não como quem mete num romance qualquer uma personagem encarregada de pôr lá aquilo que eu próprio poria dentro daquela história, uma personagem encarregada de fazer um juízo ou de dar uma opinião ou de transmitir ao leitor ideias que me são próprias (REIS, 2015, p.141)¹⁸.

Quase inevitavelmente, aparece aqui um dos ramos mais vistosos da frondosa árvore da genealogia literária de José Saramago, impelido a “voltar ao Fernando Pessoa”:

[...] É que nós não somos uma unidade, somos uma pluralidade, levamos a vida a disciplinar ou a controlar essa palpitação de figuras que levamos dentro, tentamos apresentar-nos ao mundo e aos outros como unos e inteiros, às vezes consegue-se, outras vezes consegue-se com maus

resultados, que podem levar ao suicídio ou que podem levar à loucura. Tenho que dizer que nunca passei por conflitos dessa ordem. (REIS, 2015, p. 141)

Conflitos à parte, é no quadro da pluralidade ontológica que Saramago agora se encontra, em harmonia com o regime dialógico em que se desenrola a relação Ricardo Reis/ Fernando Pessoa, n'*O ano da morte de Ricardo Reis*. Essa pluralidade expressamente reconhecida não atribui às personagens plena liberdade de movimentos, perante um autor que delas perdesse o controlo (diz Saramago: "As personagens não são autónomas"; Reis, 2015, p. 140). Mas também não as coarta, uma vez que aquela pluralidade procura coadunar-se com uma conceção do romance como "construção contínua, [...] um romance que se vai fazendo a si mesmo". Conclusão: "Quando afirmo que aquilo que o autor sabe das suas personagens é o passado, quero dizer que do futuro não sabe nada" (REIS, 2015, p. 140). E logo a seguir:

Posso repetir o tal exemplo da mulher do médico, naquele momento em que ela diz que cegou, não sei nada do seu futuro, e se interrompesse o livro naquela altura não saberia que destino aquela mulher iria ter. Nas linhas seguintes que vou escrevendo, não é que se me vá tornando claro, mas de repente há como uma espécie de necessidade da própria história que estou a contar, é a história que necessita que aquela personagem se determine desta ou daquela forma. (REIS, 2015, p. 140)

Noutros momentos e outros contextos, José Saramago teve oportunidade de expressar a ideia de que o seu romance (e, por extensão, o trajeto e o comportamento das suas personagens) não se submete a uma programação que, em princípio, seria de esperar num género tão complexo, extenso e compósito como o romance. "No meu trabalho", declarou Saramago em 1998, ao jornal mexicano *La Jornada*, "não há nenhuma premeditação. Eu sou o escritor menos programado que existe" (em GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 218). E numa reportagem inserta na revista *TAM nas nuvens*, em 2008:

Há escritores que fazem um plano do que será o livro, com os personagens, as situações e tudo. Eu prefiro deixar que cada palavra que escrevo dê origem à palavra seguinte. E a palavra nova vai criando situações também novas, dentro

da minha cabeça. E aí cabe-me decidir se continuo pelo caminho por onde ia ou se aceito a minha própria provocação involuntária de tomar um novo rumo. (em GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 230).

7. Escrita desprogramada, insiste Saramago (cf. ARIAS, 1998, p. 65); e, com ela, personagens com um passado que vai sendo sedimentado no fluxo do relato, mas sem o futuro determinado por um seu destino prévia e calculadamente traçado pelo autor. É cedo (no contexto desta minha reflexão, entenda-se) para sabermos que efeito tem, sobre a figuração das personagens, esta escrita ficcional liberta de planificação. Um vazio de premeditação, em suma, que talvez conviesse atestar através dos documentos da oficina literária saramaguiana (porque não é raro que os escritores “construam” uma sua imagem que os tais documentos oficiais nem sempre confirmam...), mas que, por agora, tomarei como efetivo.

Na sequência deste meu posicionamento, várias questões (de facto, capítulos importantes) atinentes ao estatuto da personagem saramaguiana ficam em espera, para próximo desenvolvimento. Por exemplo, o potencial semântico e heurístico das personagens, no concerto do universo ficcional de José Saramago. E também, os modos de ser da personagem, tendo em vista os dispositivos de figuração que lhes dão corpo e identidade diferenciada, incluindo a sua vigência noutros géneros narrativos — a crónica e o conto — que não o romance; os grandes eixos de representação que condicionam a existência da personagem, tanto no plano ontológico-ficcional, como no plano retórico-discursivo. E ainda outras questões que neste momento não pormenorizo, sem esquecer que muitas delas devem ser inscritas numa temporalidade que é a do próprio José Saramago, com as transformações que a sua escrita e as suas opções temáticas conheceram, em quatro décadas de produção literária. A tudo isto e ao mais que daqui decorre hei de voltar em breve.

Notas

¹ Veja-se o blogue “Figuras da Ficção” (em <https://figurasdaficcao.wordpress.com/>), onde pode ler-se informação acerca do projeto de investigação homónimo; decorre deste o *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa* (em <http://dp.uc.pt/>). Em *Pessoas de Livro. Estudos sobre a Personagem* (REIS, 2018b), reuni um conjunto de ensaios, um deles sobre José Saramago (aliás, dum passo de um livro seu provém o título da coletânea), acerca da personagem e de questões teóricas por ela motivadas.

² Isto significa que, no desenvolvimento desta análise e já para além deste artigo, darei à personagem enquanto categoria dramática uma atenção, por assim dizer,

apenas oblíqua (p. ex., em torno da questão da História, reconhecidamente relevante em Saramago).

³ Refiro-me, é claro, ao conhecido prefácio a *Seis personagens à procura de um autor*, em que Pirandello relata o aparecimento de personagens que se lhe impõem: “Criaturas do meu espírito, aqueles seis viviam já uma vida que era completamente a deles e não mais a minha, uma vida que não estava mais em meu poder negar a eles” (PIRANDELLO, 1977, p. 8).

⁴ Duas obras similares, mas com motivação marcadamente jornalística: BAPTISTA-BASTOS, 1996; VASCONCELOS, 2011.

⁵ Recorde-se que a primeira versão deste importante ensaio corresponde a uma conferência proferida em Turim, em maio de 1997.

⁶ Aos *Cadernos de Lanzarote*, um deles (o *Último Caderno de Lanzarote*) de publicação póstuma, juntam-se *O caderno* e *O caderno 2*, ambos recolhendo textos de blogue escritos por Saramago para esse formato. Ressalvo que o recurso a estas fontes ocorrerá também para além das fronteiras desta abordagem que, repito, é apenas o princípio de um trabalho de maior fôlego.

⁷ Outras imagens semelhantes: “O processo criativo não tem nada que ver com essa parafernália da inspiração, da angústia da página branca, tudo isso... Escrever (ou escrever música, pintar...) é um trabalho” (em GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 223); “Comparo o trabalho ao computador com o trabalho do oleiro. O oleiro agarra num bocado de barro, põe-no no torno, o torno gira e ele começa a trabalhar o barro até chegar à forma que quer. Há qualquer coisa de artesanal com o trabalho no computador” (em GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 229). Junta-se a isto uma resposta quase cortante à pergunta “acredita na inspiração?” José Saramago: “Não, não sei o que é a inspiração”. Mas, logo a seguir, fica uma ressalva quanto à intuição, “qualquer coisa que não passa pelos pontos de apoio, que saltou de uma margem do rio para a outra, sem passar pelas pedrinhas que estão no meio e que ligam uma à outra” (REIS, 2015, p. 98-99).

⁸ Convém esclarecer que o volume *Diálogos com José Saramago* foi concebido como algo mais do que uma “entrevista” de circunstância. De facto, tratou-se de uma proposta estruturada num guião previamente facultado ao escritor, envolvendo campos temáticos definidos e orientados para o debate em torno de questões socio-

literárias e doutrinárias, com relevância para a compreensão da obra de José Saramago.

⁹ São bem conhecidos os casos, entre muitos outros, de Eça de Queirós, de Zola, de Machado de Assis, de Clarín ou, mais perto de nós, de Carlos Drummond de Andrade, de Gabriel García Márquez, de José Cardoso Pires ou de António Lobo Antunes. A isto pode acrescentar-se que, “numa atitude também muito significativa, quanto à cumplicidade entre crónica e literatura, o romancista conjuga a ficção narrativa com o discurso cronístico (p. ex., em *Crónica da casa assassinada*, 1959, de Lúcio Cardoso, e em *Crónica de uma morte anunciada*, 1981, de García Márquez) ou compõe textos autobiográficos e memoriais em jeito de crónica (p. ex., Paul Auster, em *Hand to Mouth. A Chronicle of Early Failure*, de 1997).” (REIS, 2018, p. 71).

¹⁰ Diz Saramago: a crónica “corresponde, em geral, a um texto curto, consequência quer de uma inspiração imediata e não necessariamente aprofundada quer de um diálogo deliberado com o quotidiano ocasional, mas sempre exigindo do escritor, num caso como no outro, capacidade de medida e de concentração, a par de sensibilidade a estímulos que à primeira impressão poderão parecer de pouca relevância, mas que virão a ser, porventura, os que mais fundo hão de penetrar no espírito do leitor.” (SARAMAGO, 2009).

¹¹ Sem entrar em considerações teóricas que seriam excessivas aqui, sublinho que a noção de *figuração* “designa um processo ou um conjunto de processos discursivos e metafíctionais que individualizam figuras antropomórficas, localizadas em universos diegéticos específicos, com cujos integrantes aquelas figuras interagem, enquanto personagens.” (REIS, 2018a, p. 165; cf. também REIS, 2018b, p. 119-143).

¹² E ainda: “Ganham aqui relevância as refigurações que envolvem as chamadas artes da imagem (cinema e televisão, mas também pintura e banda desenhada e, num registo diverso, a escultura e os jogos narrativos [...]). Trata-se de materializar, pelo desenho, pelo cromatismo, pelo casting, pela modelação ou pela programação informática, traços físicos e psicológicos que permitam reconhecer a personagem refigurada como resultado da transposição intermediática de uma figura original.” (REIS, 2018, p. 421-422).

¹³ Uso a expressão *pontos de indeterminação* na aceção fenomenológica que, provinda do pensamento de Roman Ingarden e retomada por, entre outros, Wolfgang Iser, atribui ao leitor a responsabilidade de concretizar os sentidos que a obra literária deixa em aberto.

¹⁴ Uma análise mais circunstanciada desta reflexão metaficcional, envolvendo as duas personagens, encontra-se em Reis (2018b, p. 119 ss).

¹⁵ Num diferente e bem característico tempo literário, grandes escritores do realismo europeu — Flaubert, Clarín e Eça de Queirós, por exemplo — tiveram de lidar com esta espécie de “trauma da imitação”, quando foram acusados (com razão ou sem ela, pouco importa agora) de terem transposto figuras reais para as suas ficções, sujeitas, ainda assim, a procedimentos de tipificação, de transfiguração caricatural ou outros semelhantes. Valha como exemplo, a que outros mais poderiam juntar-se, o episódio da acusação que garantia que Eça “copiara” o poeta Bulhão Pato para compor a personagem d’*Os Maias* Tomás de Alencar. Tratei deste episódio em Reis, 2013.

¹⁶ Veja-se a entrada correspondente, no *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa* (cf. GRÜNHAGEN, s.d.).

¹⁷ Poderiam entrar aqui outras considerações que eventualmente aparecerão mais adiante: as que dizem respeito à refiguração de personalidades históricas, por exemplo, em ilustrações como as de José Santa-Bárbara, na edição Caminho do *Memorial do convento*, de 2004, refiguração que parte não da História, mas da ficção meta-historiográfica. Procedi a uma primeira abordagem desta matéria no ensaio “Personagem e ficção meta-historiográfica: José Saramago e José Santa-Bárbara” (REIS, 2018a, 145-162). Veja-se também Santa-Bárbara (2001).

¹⁸ Uma outra relativização: “Un lector no debe perder el tiempo buscando mi vida en las novelas porque no está allí. Lo que está en las novelas no es mi vida sino la persona que soy, que es algo muy distinto” (ARIAS, 1998, p. 36).

Bibliografia

- ARIAS, Juan. *José Saramago, el amor posible*. 3 ed. Barcelona: Planeta, 1998.
- BAPTISTA-BASTOS. *José Saramago. Aproximação a um retrato*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores/Editorial Caminho, 1996.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando (ed.). *José Saramago nas suas palavras*. Lisboa: Caminho, 2010.
- GRÜNHAGEN, Sara. “Marcenda”. In: *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa*. Disponível em: <http://dp.uc.pt/conteudos/entradas-do-dicionario/item/956-marcenda> Último acesso a 15.3.2021.

- PIRANDELLO, Luigi. "Prefácio", em *Seis personagens à procura de um autor*. São Paulo: Editor Victor Civita, 1977.
- REIS, Carlos. "Figurações da personagem realista. Os bigodes e os rasgos de Tomás de Alencar", em A. Apolinário Lourenço, M. Helena Santana e M. João Simões (coords.). *O século do romance. Realismo e Naturalismo na ficção oitocentista*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, p. 91-110, 2013.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2015 (1^a ed., Caminho, 1998).
- REIS, Carlos. *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018a.
- REIS, Carlos. *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018b.
- SANTA-BÁRBARA, José. *Vontades. Pintura. Uma leitura de Memorial do convento*. Lisboa: Biblioteca Nacional/Editorial Caminho, 2001.
- SARAMAGO, José. *A bagagem do viajante*. 2 ed. Lisboa: Caminho, 1986.
- SARAMAGO, José. *História do cerco de lisboa*. Lisboa: Caminho, 1989.
- SARAMAGO, José. "Do canto ao romance, do romance ao canto", em *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. LXXI, n. 1, january, pp. 119-123, 1994.
- SARAMAGO, José. "O autor como narrador", em *Ler. Livros & Leitores*, n. 38, primavera/verão, pp. 35-41, 1997.
- SARAMAGO, José (2009; 22 de setembro). "A crónica como aprendizagem, uma experiência pessoal". Disponível em: <https://www.josesaramago.org/a-cronica-como-aprendizagem-uma-experiencia-pessoal/> Último acesso a 11.3.2021.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. Porto: Porto Editora, 2016.
- SARAMAGO, José. *Discursos de Estocolmo*. Lisboa: Fund. José Saramago, 2018.
- VASCONCELOS, José Carlos de. *Conversas com Saramago*. Lisboa: Ed. Jornal de Letras, Artes e Ideias, 2010.