

REVISTA DE ESTUDOS SARAGUIANOS

n. 13 janeiro 2021



REVISTA DE ESTUDOS SARAGUIANOS

REVISTA DE ESTUDOS SARAMAGUIANOS

www.estudossaramaguianos.com

CONTATOS

E-mail: estudossaramaguianos@yahoo.com

Facebook: facebook.com/saramaguianos

Twitter: [@saramaguianos](https://twitter.com/@saramaguianos)

A REVISTA DE ESTUDOS SARAMAGUIANOS é uma edição independente que reúne estudos de pesquisadores de diversas partes do mundo sobre a obra de José Saramago.

Este 13º número da *Revista de Estudos Saramaguianos* reúne parte dos textos resultados do *Celebrando José Saramago*, evento que assinalou uma década da morte de José Saramago, os quarenta anos de publicação de *Levantado do chão* e os vinte anos de lançamento de *A caverna*. O evento realizado nos dias 17 e 18 de dezembro de 2020 formou parte das atividades do projeto “O ateu amoroso: a compaixão pelo sofrimento imposto pelo homem aos animais na obra de José Saramago”, vinculado ao Instituto de Estudos Avançados (IEA) da Universidade de São Paulo (USP).

COMISSÃO EDITORIAL

Ana Paula Arnaut; Carlos Reis; Conceição Flores; Eula Carvalho Pinheiro; Gerson Roani; Helena Bonito Couto Pereira; Horacio Costa; Maria Alzira Seixo; Marisa Piehl; Miguel Alberto Koleff; Pedro Fernandes de Oliveira Neto; Salma Ferraz; Teresa Cristina Cerdeira; Nuno Júdice; José Joaquín Parra Bañón; Jerónimo Pizarro; Fernando Gómez Aguilera.

EDITORES

Miguel Alberto Koleff e Pedro Fernandes de Oliveira Neto

ORGANIZADOR

Jaime Bertoluci

REVISÃO DOS TEXTOS

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

Brasil – Portugal – Argentina, janeiro 2021.

ISSN 2359 3679

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Pedro Fernandes de Oliveira Neto

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

ESCREVEM NESTA EDIÇÃO

Ana Paula Arnaut, Carlos Reis, Horácio Costa, Jaime Bertoluci, Jean Pierre Chauvin, Marcelo Lachat.

SUMÁRIO

13

Apresentação

15

Memorial do convento: o assalto à caixa-forte da História
ANA PAULA ARNAUT

32

Para uma teoria da figuração em José Saramago
CARLOS REIS

47

“O primeiro som”: José Saramago e o (longo) caminho à palavra
HORÁCIO COSTA

57

Como desenhar um elefante
JAIME BERTOLUCI

78

José Saramago, cronista
JEAN PIERRE CHAUVIN

96

Caim, de José Saramago, entre o mal e o bem
MARCELO LACHAT

Na página seguinte: José Saramago, s/d. Foto: Dado Galdieri



APRESENTAÇÃO

O ano de 2020 marcou uma década da morte de José Saramago, e nele comemoramos os quarenta anos de publicação de *Levantado do Chão* e os vinte anos de lançamento de *A Caverna*. Como parte das atividades do projeto *O Ateu Amoroso: a compaixão pelo sofrimento imposto pelo homem aos animais na obra de José Saramago*, o Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo promoveu, nos dias 17 e 18 de dezembro de 2020, um seminário virtual que contou com a presença de acadêmicos portugueses e brasileiros. Após as boas-vindas do diretor do IEA-USP, Guilherme Ary Plonski, o evento registrou a abertura memorável da presidente da Fundação José Saramago, a jornalista, escritora e tradutora ibérica Pilar del Río, nome que dispensa maiores apresentações. Todas as palestras ministradas no evento, a que demos o nome de “Celebrando José Saramago”, podem ser acessadas na íntegra na [midiateca do IEA-USP](#).

A maior parte daquelas apresentações foi transformada nos artigos que integram este dossiê. Alguns dos artigos resgatam, aprofundando-o, o conteúdo original das palestras, enquanto outros trazem análises de obras de Saramago que não haviam sido abordadas no evento; todos representam contribuições originais à fortuna crítica do mestre português.

Em “*Memorial do convento: o assalto à caixa-forte da História*”, Ana Paula Arnaut nos mostra como Saramago — neste que é considerado por muitos críticos e leitores seu melhor romance — resgata os heróis anônimos da história portuguesa em uma narrativa ideológica em que a imaginação prodigiosa do autor “substitui o que foi pelo que poderia ter sido.”

Apoiando-se no discurso do autor sobre sua própria escrita, Carlos Reis — em “Para uma teoria da figuração em José Saramago”, parte de um grandioso trabalho ainda em desenvolvimento — analisa diversos aspectos relacionados às personagens saramaguianas, desde sua gênese (que por vezes remonta a suas crônicas) e seu trajeto autônomo ao longo de um romance até seu significado como figura ficcional.

“O primeiro som”: José Saramago e o (longo) caminho à palavra” é um ensaio em que Horácio Costa — tomando como exemplo o relato “O Ouvido”, contribuição de Saramago à coletânea de contos *Poética dos cinco sentidos* (1979), de que

participaram diversos autores portugueses — analisa o uso que o escritor faz da “palavra poética” como resultado de seu longo período de experimentação com diferentes gêneros literários.

“Como desenhar um elefante” procura analisar a visão que têm de Salomão — o adorável elefante cujo transporte em caravana de Portugal a Viena em meados do século XVI é narrado em *A viagem do elefante* — os diversos personagens e o próprio autor-narrador, levando em conta a biologia desses simpáticos paquidermes, e a compaixão expressa pelo autor pelo sofrimento dos animais presentes na narrativa.

No ensaio, “José Saramago, Cronista”, utilizando como pontos de partida trechos selecionados de *A bagagem do viajante*, *Folhas políticas* e *O caderno*, Jean Pierre Chauvin propõe aproximações entre textos dos diferentes gêneros cultivados por Saramago ao longo de sua rica trajetória literária, incluindo anotações em diário, memórias, crônicas e romances.

Em “*Caim*, de José Saramago, entre o mal e o bem”, Marcelo Lachat pretende demonstrar como o autor, em seu derradeiro romance, dessacraliza o Antigo Testamento reescrevendo — com seus tradicionais humor e ironia — a história bíblica do primogênito de Adão e Eva, enquanto entrega aos leitores sua última crítica à moral judaico-cristã.

Preparando-nos para a grande efeméride que há de iluminar os céus literários dos dois hemisférios em 2022 — o centenário de José Saramago — deixo aqui as palavras que Pilar del Río concedeu ao *Jornal da USP*, em edição publicada em 15 de dezembro de 2020 e que apresentava ao público justamente o evento a que nos referimos no primeiro parágrafo:

José Saramago olhava o mundo, lia e escrevia sendo a pessoa que era: um pensador humanista a quem nada lhe resultava alheio. Não foi mudando com o tempo, embora as circunstâncias da sua vida tenham mudado. Foi sempre um ser humano que escrevia olhando o mundo com a mesma curiosidade, a mesma compaixão e energia.

Jaime Bertoluci

MEMORIAL DO CONVENTO. O ASSALTO À CAIXA-FORTE DA HISTÓRIA

ANA PAULA ARNAUT

Quando o carácter dos indivíduos ou das nações é suficientemente conhecido, quando os monumentos e as tradições, e as crónicas desenharam esse carácter com pincel firme, o romancista pode ser mais verídico do que o historiador; porque está mais habituado a recompor o coração do que é morto pelo coração do que vive, o génio do povo que passou pelo do povo que passa.

Alexandre Herculano

Faltando os homens o mundo pára.

José Saramago

Deus, quando quer, não precisa de homens, embora não possa dispensar-se de mulheres.

José Saramago

Construído a partir de três *ingredientes* fundamentais — as fontes históricas oficiais, os registos oficiosos e a capacidade imaginativa do escritor —, *Memorial do convento* recria parte do reinado de D. João V, compondo uma pauta narrativa em que a introdução de “pequenos cartuchos” fazem “explodir o que até então parecia indiscutível” e levam à substituição do que foi, ou do que os historiadores registam como certo, pelo que poderia ter sido (SARAMAGO, 1990, p. 19). Assim, fazendo

coexistir acontecimentos e personagens históricos com acontecimentos e personagens inventados (ou, talvez, não tão inventados quanto se pensa, como verificaremos), José Saramago inscreve neste romance os vetores temáticos que, de um modo ou de outro, caracterizam a sua produção ficcional. A saber, a defesa dos fracos e oprimidos, de quem não reza a História, e cujo resgate se torna imperativo levar a cabo; a importância da Mulher; a crítica à religião; ou o poder do Homem que, hereticamente, supera o poder divino, no caso a partir do trânsito narrativo de Baltasar e de Blimunda que, com Bartolomeu Lourenço de Gusmão, formam a feérica santíssima trindade terrestre, destronando o rei e a sua basílica do primeiro plano da narrativa.

O efeito que se obtém, e que resulta da inquietação com que o próprio autor olha o passado, porque tem consciência da “nossa incapacidade final para [o] reconstituir” (SARAMAGO, 1990, p. 19), traduz-se, ainda assim, na proposta de uma nova *verdade* que resulta dessa assumida vontade de corrigir a História, isto é, de a rever e, por consequência, de a reescrever sob um outro ponto de vista, tipicamente post-modernista (ver HUTCHEON, 1984, p. vii-viii; FOKKEMA, 1991, p. 298, WESSELING, 1991, vii-viii). Como escreveu em *História do cerco de Lisboa*, onde também assistimos à problematização do uso das fontes históricas e, em concomitância, à dramatização da forma como se processa e se facilita o conhecimento do tempo pretérito, “a verdade não pode ser mais do que uma cara sobreposta às infinitas máscaras variantes” (SARAMAGO, 1989, p. 13).

Em todo o caso, embora sistematicamente instaurando, em graus diversos, porém, o que para alguns (leitores, críticos, historiadores) pode designar-se por “escândalo ontológico” McHALE, 1994, p. 90), dada a violação tantas vezes (metaficcionalmente) ostensiva dos realemas históricos, o mundo de *Memorial do convento*, como o de outras narrativas ficcionais, enraíza-se na realidade e nos seus factos brutos (EVEN-ZOHAR, 1980, p. 65; WOLTERSTORFF, 1980, p. 189) e com ela mantém e partilha constantes e inquestionáveis laços e, por isso, nele torna possível observar o pendor histórico-didático de que fala Albert Halsall¹ (1984, p. 86), aplicável a “ces récits où continue à dominer un certain respect pour l'historicité”, mas de maneira a que o leitor se não sinta defraudado e manipulado pelo texto.

Salvaguarda-se, portanto, nesta tipologia, a necessidade de as palavras e os atos das personagens não entrarem em conflito com as versões históricas facultadas quer pelos historiadores quer pelas *doxa* culturais vigentes (HALSALL, 1984, p. 86). Não é menos certo, contudo, como escreve o historiador Luís Reis Torgal (2014, p. 40) ao problematizar a objetividade da História², que esta pode ser caracterizada como “uma ‘literatura científica’”, na medida em que ela “será sempre [...] um conhecimento que ‘lê’ a realidade através de um discurso que dificilmente pode ser codificado de forma unívoca”. Ou, como defende um outro historiador, José Mattoso, em consonância com considerações tecidas por Linda Hutcheon (1991, p. 186,

passim) ou por Hayden White (1987, p. 27; 1978, p. 121-134), “a História é sempre ‘uma representação de representações’, ou seja, o conhecimento histórico é ‘uma representação’ que tem por base os documentos, que constituem, por sua vez, ‘representações’”, facto que o leva a “oscilar entre a noção de História como ciência e como arte” (*apud* TORGAL, 2014, p. 44-45)³.

De acordo com esta ordem de ideias, e no âmbito dos comentários feitos por Elisabeth Wesseling (1991, p. 125-126), temos, de facto, que assumir que à escrita dos relatos históricos preside uma dimensão seletiva, e, por conseguinte, parcial, explicável, muito resumidamente, em virtude de causas accidentais (lidamos apenas com as fontes que sobreviveram ao tempo), epistemológicas (a compreensão do passado é determinada pelo tipo de questões que pretendemos ver respondidas) e políticas (a historiografia apenas pode ocupar-se dos indivíduos e das coletividades que entraram para o registo histórico, o que, de *per se*, pressupõe valorações subjetivas decorrentes quer da conceção da História num determinado tempo quer de juízos de valor da parte de quem a escreveu).

Seja como for, a construção de romances que do passado retiram a sua matéria-prima, embora dependendo da forma como, em determinado espaço-tempo, se encara a *ciência* histórica, depende, também, sem dúvida, do modo como se aceitam as *verdades* cristalizadas nos e pelos relatos oficiais. “Duas serão”, portanto,

as atitudes possíveis do romancista que escolheu, para a sua ficção, os caminhos da História: uma, discreta e respeitosa, consistirá em reproduzir ponto por ponto os factos conhecidos, sendo a ficção mera servidora duma fidelidade que se quer inatacável; a outra, ousada, levá-lo-á a entretecer dados históricos não mais que suficientes num tecido ficcional que se manterá predominante. Porém, estes dois vastos mundos, o mundo das verdades históricas e o mundo das verdades ficcionais, à primeira vista inconciliáveis, podem vir a ser harmonizados na instância narradora. (SARAMAGO, 1990, p. 19)

E tal acontece porque se acaba sempre por verificar, que não é possível fazer tábua rasa do legado e da memória históricos. Tal como o protagonista de *História do cerco de Lisboa*, também José Saramago diz “Não” às versões oficiais, mas, tal como ele, fá-lo modalizando essa negação, ou, para usar as palavras do narrador, fá-lo numa quase “mesma música baixando de meio-tom todas as notas” (1989, p. 254), porque, em última instância, não podemos ignorar a História Acreditada.

Vejamos, então, como se torna possível equilibrar os mundos de que fala o escritor, lembrando, necessariamente, que, como escreveu Franco Moretti (2006, p. x), o género romance é infinitamente flexível, sujeito a constantes experimentações e reinvenções de teor variado, podendo, portanto, ser visto como uma fénix⁴. Não devemos esperar, pois, que — formal e tematicamente — *Memorial do convento* lide com a História do mesmo modo que o fez um autor como Alexandre Herculano, por exemplo. Afinal, como escreveu em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984, p. 175), “atrás de tempo, tempo vem”, e neste tempo-espacó que ainda é o nosso, nem o entendimento de como se deve escrever a História nem a conceção do género romance são os mesmos do século que, com Walter Scott, viu florescer o subgénero romance histórico.

Mantém-se, pois, o esqueleto dos acontecimentos — o casamento do rei D. João V com D. Maria Ana Josefa, o voto de construir o convento de Mafra, ou a construção deste edifício, entre outros; mantém-se, ainda, as personagens que a tal História Acreditada não permite ignorar, mas, desde o início, o autor, ou o narrador em seu lugar, recorre a uma série de estratégias que, de maneira incisiva e nada inócuas, desviam a atenção do leitor para aquelas personagens que, de facto, interessam, lhe interessam, e que, gradualmente, surgirão no palco da narrativa como protagonistas, substituindo quer o rei quer a rainha, quer, a um outro nível, a “gigantesca fábrica” (SARAMAGO, 1982, p. 131, 164, 212), isto é, o próprio convento. Como muito bem assinalou Carlos Reis (1986, p. 98), o aproveitamento desse contexto histórico real desdobra-se, desde o início num outro “caminho de aproveitamento dinâmico da História” que consiste no “trivializar as acções de figuras históricas como as visadas”.

Da composição do *retrato* do Rei e da rainha, bem como, entre outros, dos encontros íntimos que protagonizam, retira-se, então, a séria máscara com que a História os desenhou, surgindo, em seu lugar, o exagero (tantas vezes cómico) de traços que os transforma em caricaturas. D. João V aparece como “o real e infatigável cobridor”, dado a “flatos” súbitos (p. 112), entre outras características menos lisonjeiras. Da rainha, que, quando prenha, na cama terá de “guardar o choco” (p. 17) — eventualmente coberta pelo mesmo sufocante cobertor que, durante o coito, a ela e ao monarca tapa, levando-os a recozer cheiros e secreções (p. 15) —, diz-se ter “maníaca devoção” (p. 31), ser “débil” (p. 49), “devota parideira” (p. 110), comparando-se a sua barriga a uma “nau da Índia” (p. 69).

Da descrição dos seus encontros íntimos sobressai, ainda, um tom irónico, com o consequente distanciamento crítico da instância narrativa, facultado quer pelo uso de diminutivos quer pelo recurso a uma linguagem que pinta de ridículo o simples ato de fazer um filho⁵:

[o rei] duas vezes por semana cumpre vigorosamente o seu dever real e conjugal [mas], nem sempre a paciência e humildade da rainha [...] que se sacrifica a uma imobilidade total depois de retirar-se de si e da cama o esposo, para que se não perturbem em seu gerativo acomodamento os líquidos comuns [...] fazem inchar a barriga de D. Maria Ana [...]. (p. 11-12)

Vestem a rainha e o rei camisas compridas [...]. D. João V conduz D. Maria Ana ao leito [...], e antes de subirem os degrauzinhos [...], ajoelham-se e dizem as orações [...] para que não morram no momento do acto carnal [...]. Esta é a cama que veio da Holanda [...]. Em noites que vem el-rei, os percevejos começam a atormentar mais tarde por via da agitação dos colchões. (p. 16)

Lembrando, como acima sugerimos, que na nova versão da sua H(h)istória o narrador visa conceder o primeiro plano àqueles que não entraram nos anais, registemos, por oposição, entre tantos exemplos possíveis respeitantes às mais variadas situações, um dos momentos em que o narrador dá conta da relação entre Baltasar e Blimunda e onde, de forma clara, se manifesta a regulação positiva da sua simpatia:

Em profunda escuridão se procuraram, nus, sôfrego entrou nela, ela o recebeu ansiosa, depois a sofreguidão dela, a ânsia dele, enfim os corpos encontrados, os movimentos, a voz que vem do ser profundo, aquele que não tem voz, o grito nascido, prolongado, interrompido, o soluço seco, a lágrima inesperada, e a máquina a tremer, a vibrar, porventura não está já na terra, rasgou a cortina de silvas e enleios, pairou na alta noite, entre as nuvens, Blimunda, Baltasar, pesa o corpo dele sobre o dela, e ambos pesam sobre a terra, afinal estão aqui, foram e voltaram. (p. 270-271, ver p. 104-105 e 138)

Cabe sublinhar, a propósito, no entanto, que as sucessivas leituras que até ao momento fizemos deste romance nos leva, hoje, a uma análise modalizada da que anteriormente propusemos⁶. Se, então, deixámos implícita a ideia de igualdade no tratamento dado pelo narrador ao casal régio (ARNAUT, 1996, p. 97), agora consideramos, sem dificuldade, na linha da importância da personagem feminina na globalidade da obra saramaguiana, bem como do respeito que por ela se deixa

patente, a possibilidade de o processo caricatural da rainha surgir atenuado, justificado, mesmo que sub-repticiamente.

Com efeito, se a esta cabe, de facto, cumprir o papel de passiva procriadora (ARNAUT, 1996, p. 99-100), a verdade é que a análise do espaço onírico em que se movimenta deixa entrever a hipótese de tal suceder em virtude das imposições (obrigações) decorrentes do papel que, na Corte, e também naquele tempo, é imperativo que desempenhe⁷. Ainda que “Farta [...] de ser rainha”, tem absoluta consciência de não poder “ser outra coisa” (p. 114), a não ser, talvez, em sonhos. Não esqueçamos que estes acontecem sempre depois de o rei ir ao seu quarto, isto é, após uma relação sexual que (eventualmente) não a satisfazendo, a leva a tentar cumprir os seus desejos eróticos nessa outra dimensão:

São meandros do inconsciente real, como aqueles outros sonhos que sempre D. Maria Ana tem, vá lá explicá-los, quando el-rei vem ao seu quarto, que é ver-se atravessando o Terreiro do Paço para o lado dos açouges, levantando a saia à frente e patinhando numa lama aguada e pegajosa que cheira ao que cheiram os homens quando descarregam, enquanto o infante D. Francisco, seu cunhado, cujo antigo quarto agora ocupa, alguma assombração lhe ficando, dança em redor dela, empoleirado em andas, como uma cegonha negra. (p. 17)

Quando, ainda consciente, D. Maria Ana se vê a si própria inclinando-se para o pano santíssimo, não se chega a saber se o ia beijar, porque de repente adormece e acha-se dentro do coche, recolhendo-se ao paço noite já escura, [...] e subitamente um homem a cavalo, que vem da caça, com quatro criados em mulas, e animais de pêlo e pena pendurados dos arções, dentro de redes, rompe o homem em direcção ao coche, de espingarda na mão, o cavalo raspando lume nas pedras e deitando fumo pelas ventas, e quando como um raio rompe a guarda da rainha e chega à estribeira dificilmente sofreando a montada, dá-lhe na cara a luz das tochas, é o infante D. Francisco, de que lugares do sono veio ele e porque virá tantas vezes. Espantou-se-lhe o cavalo, não podia ter sido outra coisa, com o tropejar do coche e dos archeiros sobre as pedras da calçada, mas, comparando sonho e sonho, observa a rainha que de cada vez chega o

infante mais perto, que quererá ele, e ela que quererá. (p. 32.
ver p. 91)

Notemos, no primeiro excerto, por um lado, a explícita presença dos cheiros do ato sexual e, por outro, agora em menção implícita, que a rainha caminha “para o lado dos açouges”, que, depois, viremos a saber ser o local onde se diz serem “combinados os amiganços” (p. 297), ou seja, as relações ilícitas, tal como o seria aquela com que sonha ou que (in)conscientemente deseja, e que assumirá como “fraquezas de mulher guardadas no [seu] coração” (p. 113). No segundo excerto, à evidente simbologia fálica da espingarda, e à possibilidade de lermos a excitação do cavalo como a sua própria, ou a do infante D. Francisco, seu cunhado, “que de cada vez chega [...] mais perto”, alia-se a englobante moldura de um cenário de caça. Este, alegoricamente, pode apontar para o desejo subliminar de *ser caçada*, pelo menos até ao momento em que, verificando a vontade de D. Francisco em ser rei, os sonhos já não serem “o que antes eram, tão deliciosos em geral, tão arrebatadores do espírito, tão pungidores do corpo” (p. 114).

Morrerão definitivamente os sonhos quando, morrendo D. João V, D. Maria Ana se tornar regente. Ao contrário do que sucede na história contada por Manuel Milho durante a viagem a Pêro Pinheiro (p. 251-264), de onde os trabalhadores trarão a “excessiva” pedra “destinada à varanda que ficará sobre o pórtico da igreja” (p. 241), a rainha não fugirá com nenhum ermitão e não deixará de ser rainha. Porém, no romance, como na história, não conseguiremos averiguar por completo se “a rainha chegou a fazer-se mulher” (p. 264), ainda que haja evidências de, humanamente, D. Maria Ana o ter desejado.

E talvez isso aconteça porque, apesar de tudo, na verdade, a José Saramago interessa não o herói R(r)eal, dotado de toda a sua grandeza histórica, mas, antes, repetimos, aqueles que a História esqueceu: o povo. Se D. João V foi efetivamente o responsável pela ordem dada para levantar o monumental convento de Mafra, a verdade é que foram pessoas singularmente comuns que possibilitaram a sua concretização. Foram aqueles “que não fizeram nenhum filho à rainha”, “que paga[ra]m o voto, que se lixa[ra]m, com perdão da anacrónica voz” (p. 257). Assim sendo, na esteira de considerações feitas por Elisabeth Wesseling, *Memorial do convento* revela-se passível de ilustrar o que, em estreita conexão com uma evidente projeção utópica, a ensaísta designa como ficção ucrónica:

Utopian counterfactual parodies rewrite history from the perspective of groups that have been excluded from the making and writing of history. [...] These uchronian fictions project opportunities for gaining victory over the *vis inertiae*

into the past. In various ways and with different degrees of optimism, they invent possibilities for disrupting the power of the establishment, and for transforming the basic pattern of history as a ceaseless repetition of violence and oppression.

[...] Uchronian fictions differ from self-reflexive historical fiction in that they move beyond the project of striving after a valid interpretation of the past. They do not turn to the past in a quest for authentic historical knowledge, but in pursuit of dormant possibilities that may figure a new beginning of history after Western history has run its course. Although some of them still address issues related to the retrospective recovery of the past, they do so in a way that derides the idea of interpretation as an impartial, or even subjectively valid, quest for the truth, pointing out that our versions of history reflect political interests and function as instruments of power.

(1991, p. 162-163, itálicos no original)

O monarca não é, pois, neste universo diegético, o credor remoto da admiração e respeito da instância narrativa. São-no, pelo contrário, todas as outras figuras marginais à nossa História oficial. Centrar-nos-emos, a propósito, mais uma vez, em Baltasar Sete-Sóis e em Blimunda Sete-Luas, na impossibilidade de falar de todas essas “vidas, por tantas serem” (p. 242), para usarmos as palavras do narrador quando regista uma lista de nomes, de A a Z, como forma de homenagear e imortalizar os heróis anónimos na e pela (H)história alternativa que o género romance também pode ser⁸.

Responsável pela ilustração das dinâmicas do amor, ou da falta dele, quando contraposto ao casal (R)real, a este par caberá, então, impor outras importantes linhas temáticas do romance, nomeadamente a da crítica a uma religião que, na prática, não cumpre os valores humanistas que lhe deveriam assistir. São, portanto, muitos os exemplos e diversas as estratégias para dar voz ao descontentamento e à mágoa com que se regista a opressão exercida pelo braço de Deus na terra. Além do registo da ameaça sempre latente do tribunal do Santo Ofício e da sua consubstancialização nos autos-de-fé (p. 52-55, 98-99), a urdidura romanesca é percorrida por comentários que, de modo muito claro, inscrevem a violência de uma religião que não olha a meios para conseguir os seus fins. Veja-se, a título de exemplo, como, observando o esforço hercúleo dos trabalhadores durante o trajeto da pedra que vão buscar a Pêro Pinheiro, o diabo pasma “da sua própria inocência e misericórdia por nunca ter imaginado suplício assim para coroação dos castigos do seu inferno” (p. 259). Por isso, como se escreve, quando, um dia, o sentido do signo

for retificado, o topónimo Mafra passará a permitir ler, “letra por letra, mortos, assados, fundidos, roubados, arrastados” (p. 295).

Mas, como dissemos, a problematização das questões religiosas ganha maior relevo a partir do trânsito narrativo do par que assumirá a centralidade dos acontecimentos, ao qual se juntará o padre Bartolomeu de Gusmão, e, por conseguinte, estender-se-á à segunda linha narrativa da obra: a construção da Passarola, que voará movida, não por acaso, pelas duas mil vontades de homens e de mulheres, recolhidas, quando em jejum, pela extraordinária Blimunda.

À primeira vista saída da mais recôndita imaginação do romancista, pela sua dimensão antimimética, esta permite, contudo, ilustrar a presença, no romance, do que designámos como fontes oficiosas, a saber, os relatos de forasteiros, como Charles Frédéric de Merveilleux, compilados e publicados por Castelo Branco Chaves (1983, p. 162-162; ver, ainda, p. 47-48; CASTELO BRANCO, 1874, p. 29-32 e SARAGAMAGO, 1982, p. 79-80)⁹, e em cujas páginas encontramos a menção a uma mulher, que viremos a saber chamar-se Pedegache, com dons idênticos aos de Blimunda. Em conjunto com a construção, e com o voo, da Passarola, a personagem permite, ainda, que este romance histórico se abra à classificação de narrativa não natural, entendida por Jan Alber, entre outros, como

A narrative that violates the conventions of nonfictional “natural” narratives (stories told by individuals to each other in a social setting) or other realistic or mimetic conventions. Alternatively, a narrative whose storyworld contains physical or logical impossibilities. (s./d.)

A irrealdade da figura pode diluir-se, no entanto, em última instância, se tivermos em mente que a aceitação dos factos do universo narrativo depende da enciclopédia cultural de quem lê. Adaptando ao contexto as palavras de Umberto Eco (1979, p. 141; ver RICOEUR, 1983, p. 146) sobre a história do capuchinho vermelho, o que de facto interessa não é “a ontologia dos mundos possíveis e dos seus habitantes”, mas “*a posição do leitor*”. Por outras palavras, ainda que o lugar social em que nos situamos possa determinar o nosso ponto de vista epistemológico, levando-nos a suspeitar, no caso, da inteira veracidade do facto de ter existido uma mulher de idênticos poderes, a verdade é que as dinâmicas relacionais postas em jogo com as outras personagens com quem convive, fazendo sobressair a dimensão humana de Blimunda, podem levar também, apesar de tudo, e ainda porque, muitas vezes, a realidade é mais absurda do que a própria ficção, a aceitá-la, e aos seus poderes, como verossímeis.

Voltemos, porém, à questão do tratamento do tema da religião, bem como dos concomitantes temas da repressão e da opressão, intensificadas ao longo do romance a partir do momento em que o desejo régio de D. João V decide ver a sua obra ampliada de forma a albergar trezentos frades¹⁰ (p. 285, 286-288) e concluída “daí a dois anos em mil setecentos e trinta”, no dia vinte e dois de outubro (p. 281-282, 289):

Foram as ordens, vieram os homens. De sua própria vontade alguns, aliciados pela promessa de bom salário, por gosto de aventura outros, por desprendimento de afectos também, à força quase todos. [...] ia o corregedor pelas ruas, acompanhado dos quadrilheiros, entrava nas casas, empurrava os cancelos dos quintais, saía ao campo a ver onde se escondiam os relapsos, ao fim do dia juntava dez, vinte, trinta homens, e quando eram mais que os carcereiros atavam-nos com cordas [...] como galés ou escravos. Em todos os lugares se repetia a cena, Por ordem de sua majestade, vais trabalhar na obra do convento de Mafra, e se o corregedor era zeloso, tanto fazia que estivesse o requisitado na força da vida como já lhe escorregasse o rabo da tripeça, ou pouco mais fosse que menino. Recusava-se o homem primeiro, fazia menção de escapar, apresentava pretextos [...] e se começava a dizer as suas razões não as acabava, deitavam-lhe a mão os quadrilheiros, batiam-lhe se resistia, muitos eram metidos ao caminho a sangrar.

Corriam as mulheres, choravam, e as crianças acresciam ao alarido [...]. Reunidos na praça de Celorico da Beira, ou de Tomar, ou em Leiria, em Vila Pouca ou Vila Muita, na aldeia sem mais nome que saberem-no os moradores de lá, nas terras da raia ou da borda do mar, ao redor dos pelourinhos, no adro das igrejas, em Santarém e Beja, em Faro e Portimão, em Portalegre e Setúbal, em Évora e Montemor, nas montanhas e na planície, e em Viseu e Guarda, em Bragança e Vila Real, em Miranda, Chaves, e Amarante, em Vianas, e Póvoas, em todos os lugares aonde pôde chegar a justiça de sua majestade, os homens atados como reses [...] viam as mulheres e os filhos implorando o corregedor, procurando subornar os quadrilheiros [...] (p. 291-292)

Além da explícita referência às ordens dadas pelo Magnânimo¹¹, ou do não menos inequívoco recurso ao campo semântico da repressão, presente, este,

principalmente no primeiro parágrafo citado, é ainda necessário notar uma outra estratégia que, agora, ilustra a abrangência do poder do rei, ou, afinal, prova que, ao contrário do comentário feito por Bartolomeu Lourenço, “Deus não é maneta, não senhor” (p. 290, ver p. 68). É assim que, a partir deste momento, não é só a Igreja que persegue o ser humano. Este passa, também, a ser vítima do (ab)uso da autoridade do próprio D. João V, como verificamos a partir do peculiar modo de emprego das referências toponímicas.

Note-se, portanto, em primeiro lugar, a enumeração de localidades geograficamente dispersas no território português; em segundo lugar, a criação de uma designação (Vila Muita) que, opondo-se parcialmente a outras já existentes (Vila Pouca) indica que, na verdade, pouco ou nada interessa a tentativa de precisar os locais onde os quadrilheiros arrebanham os homens, em efeito semelhante ao que se obtém pela alusão dicotómica às “terras da raia ou da borda do mar” ou às montanhas e à planície; em terceiro lugar, no âmbito desta mesma ordem de ideias, sublinhamos a pluralização a que se submetem os topónimos Viana e Póvoa que, mesmo reduzidos (Viana do Castelo ou Póvoa do Varzim), ou talvez por causa disso, confirmam mais uma vez a ilimitada dimensão geográfica onde se fez cumprir a vontade real. “Quanto pode um rei”, exclama, portanto o narrador, fazendo, mais uma vez, uso de uma linguagem que o distancia ideologicamente do governante.

Deste se diz estar

sentado em seu trono, alivia-se consoante a necessidade, na peniqueira ou no ventre das madres, e daí ou dacolá, se o requerem os interesses do Estado, cujo ele é, despacha ordens para que de Penamacor venham os homens válidos, ou nem tanto, a trabalhar neste meu convento de Mafra, levantado porque o reclamavam os franciscanos desde mil seiscentos e vinte e quatro, e por enfim ter ocupado a rainha duma filha, que nem rainha de Portugal vai ser, mas de Espanha, por interesses dinásticos e particulares. (p. 293)

Talvez por isso, numa análise que assumimos subjetiva, ainda que o título do romance aponte diretamente para a existência de uma narrativa que privilegia a reconstrução da memória de um convento cuja primeira pedra foi lançada a 17 de novembro de 1717 (p. 134), o narrador constantemente desvie o seu interesse, e também os seus afetos, para um outro relato: o da construção da Passarola. Sendo embora certo que aqueles momentos lhe servem para, em nome do autor¹², diversamente expor o seu posicionamento e empenhamento vincadamente ideológicos, a verdade é que, desde o início, essa não é a história que mais parece interessar-lhe.

Com efeito, Mafra, e o seu convento, embora dando o mote ao romance, são narrativamente recuperados apenas nos interregnos da construção do engenho voador: quando, por exemplo, interrompida a sua construção na Quinta de S. Sebastião da Pedreira, por ocasião da viagem de Bartolomeu de Gusmão à Holanda para trazer o segredo alquímico do éter que faria voar a sua criação, Baltasar e Blimunda aí se deslocam (p. 96, 101); ou quando, após o seu primeiro voo, a Passarola aterra na Serra do Barregudo, perto de Monte Junto (p. 207), e, desaparecido o padre, Baltasar e Blimunda permanecem na vila¹³. Ainda assim, os capítulos que incidem sobre a construção do convento são sistematicamente entrecortados pelos desvios narrativos respeitantes, por exemplo, ao regresso de Baltasar ao local onde a máquina de voar se encontra escondida (p. 222, 265-272, 333-335).

A provar, ainda, o ponto de vista que sugerimos, registe-se que, quando, por descuido, Sete-Sóis sobe aos ares levado pela passarola (p. 335), o narrador opta por, com Blimunda, procurar o seu paradeiro, definitivamente deixando por desenvolver os detalhes quer da construção da basílica quer da sua anunciada faustosa sagrada. O seu dever, de modo claro o afirma, “é ir atrás daquela mulher que a quantos encontra vai perguntando se viram um homem com estes sinais, assim, assim [...]”. A aceitação desta responsabilidade acontece, não só porque “de pompas reais temos nós avonde, as diferenças conhecemo-las, ele é mais brocado, menos brocado, ele é mais ouro, menos ouro” (p. 339), mas, essencialmente, porque é este o foco narrativo que condensa aquela que consideramos a mais importante dominante temática da produção ficcional do autor: o poder do Homem e, naturalmente, em concomitância, a menorização absoluta do poder de Deus.

De acordo com o exposto, não é difícil observarmos que a crença religiosa, centrada, principalmente no padre Bartolomeu de Gusmão¹⁴, caminha na proporção inversa à construção da passarola. Por outras palavras, como já sublinhámos em outra ocasião (ARNAUT, 1996, p. 47), à medida que a ação avança e a passarola vai estando pronta, as dúvidas e a descrença ensombram, cada vez mais, o espírito da trindade terrestre. É como se da construção e do sucesso do pássaro voador dependesse toda a conceção acerca do Homem, da Religião e do Universo. Não esqueçamos que a máquina voa, hereticamente disputando o interdito território divino, movida pelas duas mil vontades de homens e de mulheres recolhidas por Sete-Luas, a quem coube, antes disso, a importantíssima tarefa de, com os seus olhos de lince, inspecionar as falhas dos materiais, para “descobrir a fraqueza escondida do entrançado” ou “a bolha de ar no interior do ferro” (p. 90) deste Pássaro construído ao som da mágica música do cravo de Domenico Scarlatti (ver ARNAUT, 2006, p. 45).

Em suma, o pendor histórico-didático a retirar da leitura deste romance em que História e ficção se entretêm de modo tão inextricável quanto fascinante,

traduz-se, portanto, por um lado, na assunção da necessidade de suspeitarmos das verdades ditas históricas, e, por outro, na defesa do princípio, tornado moral humanista, de que, como afirma o narrador, “Mesmo já cá não estando Sebastiana Maria de Jesus para ajudar com as suas revelações, é fácil ver que, faltando os homens, o mundo pára” (p. 66).

Notas

* Artigo também publicado em Leite, A. M.; Bergamo, E. A., Canedo, R. (orgs.). *A permanência do romance histórico: literatura, cultura e sociedade*. São Paulo: Intermeios, 2021.

¹ Em categorização semelhante à apresentada por Joseph Turner (1979), Halsall (1984, p. 81-104) divide os romances históricos em cinco grupos: 1) os que evidenciam respeito escrupuloso pela documentação histórica, 2) os que se caracterizam pela ausência de confirmação documental (nestes, as referências históricas são mínimas, prevalece o anacronismo, a arbitrariedade espacial e as personagens inventadas), 3) os que combinam personagens e acontecimentos históricos com personagens e acontecimentos inventados, 4) aqueles onde continua a dominar um certo respeito pela historicidade pois as falas e os actos das personagens não entram em conflito com as *doxa* culturais em vigor, 5) aqueles em que abundam os chavões/frases históricas que a tradição atribui aos grandes nomes do passado.

² Ver, a propósito, ARNAUT, 2002, p. 295-321.

³ As afinidades entre História e ficção passam ainda pela dimensão narrativa partilhada por ambas (ANKERSMIT, 1983, WHITE, 1984). Ainda que a uma das formas de representação histórica, os anais, não presida o imperativo da componente narrativa, ou à cronística apenas assista a aspiração à narratividade, à História propriamente dita esta é, justamente, o que interessa e a compõe. Segundo Hayden White (1987, p. 5), “the official wisdom has it that however objective a historian might be in his reporting of events, however judicious he has been in his assessment of evidence, however punctilious he has been in dating of *res gestae*, his account remains something less than a proper history if he has failed to give to reality the form of a story. Where there is no narrative, Croce said, there is no history. And Peter Gay, writing from a perspective directly opposed to the relativism of Croce, puts it just as starkly: ‘Historical narration without analysis is trivial, historical analysis without narration is incomplete’”.

⁴ Para Moretti (2006, p. x), “The Novel combines two intersecting perspectives. First, the novel is for us a great anthropological force, which has turned reading into a pleasure and redefined the sense of reality, the meaning of individual existence, the perception of time and of language. The novel as culture, then, but certainly also as

form, or rather forms, plural, because in the two thousand years of its history one encounters the strangest creations, and high and low trade places at every opportunity, as the borders of literature are continuously, unpredictably expanded. At times, this endless flexibility borders on chaos. But thanks to it, the novel becomes the first truly planetary form: a Phoenix always ready to take flight in a new direction, and to find the right language for the next generation of readers".

⁵ A propósito das funções desta importante categoria narrativa, Carlos Reis (2015a, p. 18) diz o seguinte: "Em primeiro lugar, a descrição da personagem tem uma dimensão funcional própria. Ela serve para operar representações daquela natureza a que James Phelan chama temáticas [...]. Em segundo lugar, falo da dimensão representacional da descrição, de novo um aspecto decisivo para a concretização do realismo, das leituras a que ele convida e dos efeitos cognitivos daí decorrentes. É esta dimensão que, pela via da representação de objetos e pessoas, autoriza, a partir da ficção, um conhecimento do real que, neste contexto estético, almeja ser coerente, social e psicologicamente sugestivo e ideologicamente consequente. Refiro-me, em terceiro lugar, à dimensão narratológica da descrição da personagem e dos seus atributos, tendo que ver com a articulação semionarrativa desta categoria do relato, cujos modos de existência dependem dos termos em que aquela articulação se leva a cabo: são os códigos que ela convoca (focalizações, tratamentos do tempo, regimes de enunciação, registos estilísticos, etc.) que em boa parte condicionam a hierarquização da personagem e a sua configuração".

⁶ Referimo-nos à Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra em 1994 e publicada em 1996.

⁷ Veja-se, a propósito, a "sábia e céptica sentença" de que "Maus, são todos os homens, a diferença só está na maneira de o serem" (p. 114), ou o excerto relativo à consciência que tem das restrições a que a mulher nobre deve submeter-se, por ocasião dos conselhos que dá à infanta D. Bárbara antes do seu casamento: "os homens são sempre uns brutos na primeira noite, nas outras também, mas esta é pior, eles bem dizem que vão ter cuidado, que não vai doer nada, mas depois, credo em cruz, não sei o que lhes passa pela cabeça, põem-se a rosnar, a rosnar, como uns dogues, salvo seja, e as pobrezinhas de nós não temos mais remédio que sofrer-lhes os assaltos até conseguirem os seus fins, ou então ficam em pouco, às vezes sucede, e nesse caso não devemos rir-nos deles, não há nada que mais os ofenda, o melhor é fingir que não demos por nada, porque se não for na primeira noite, é na segunda, ou na terceira, do sofrimento ninguém nos livra" (p. 307).

⁸ Procedimento semelhante será usado em *História do cerco de Lisboa*, quando o narrador aponta alguns dos guerreiros que "entraram na morte cheios de uma vida que não aproveitou a ninguém. Com eles, estendidos no fundo da barca, uns sobre os outros, comprimidos pela estreiteza do espaço, irão também Diogo, Gonçalo, Fernão, Martinho, mendo, Garcia, Lourenço, Pêro, Sancho, Álvaro, Moço, Godinho, Arnaldo, Soeiro, e os que ainda faltam para a conta, alguns que têm o mesmo nome,

porém aqui não mencionados para que não se nos possa protestar, Desse já se falou” (SARAMAGO, 1989, p. 285-286).

⁹ Ver ARNAUT, 1996 e ARNAUT 2006 para a construção desta personagem.

¹⁰ “Primeiro falou-se em treze frades, depois subiu para quarenta, agora já andam os franciscanos da albergaria e da capela do Espírito Santo a dizer que hão-de ser oitenta” (p. 109, ver p. 118).

¹¹ No que podemos designar como primeira fase de construção, sabemos do caráter não obrigatório dos trabalhos do convento: “O meu nome é Francisco Marques, nasci em Cheleiros, [...] tenho mulher e três filhos pequenos, toda a minha vida foi trabalhar de jornal, e, como da miséria não via jeito de sair, resolvi vir trabalhar para o convento [...], O meu nome é João Pequeno, não tenho pai, nem mãe, nem mulher que minha seja, [...] apareci numa aldeia ao pé de Torres Vedras [...], se a Mafra vim foi porque gosto de trabalhar com os bois, os bois andam emprestados neste mundo, como eu, não somos de cá, Chamo-me Joaquim da Rocha, nasci no termo de Pombal, lá tenho a família, [...] o ganho não dava para comer, então disse à mulher, vou para Mafra, é trabalho garantido e por muitos anos [...], O meu nome é Manuel Milho, venho dos campos de Santarém, um dia os oficiais do corregedor passaram por lá com pregão de haver bom jornal e bom passadio nestas obras de Mafra, vim eu e mais alguns [...], O meu nome é João Anes, vim do Porto e sou tanoeiro, também para construir um convento são precisos tanoeiros [...], sobre a minha vida não tenho muito que dizer, deixei a família no Porto, lá e vão governando [...], O meu nome é Julião Mau-Tempo, sou natural do Alentejo e vim trabalhar para Mafra por causa das grandes fomes de que padece a minha província, nem sei como resta gente viva [...], eu se vim para Mafra foi porque o vigário da minha freguesia apregoava nas igrejas que quem viesse passava a ser criado de el-rei, não bem bem criado, mas como se o fosse [...], O meu nome é Baltasar Mateus [...] fui para a guerra de el-rei, ficou-me lá a mão esquerda, [...] e como deixei de servir para a guerra, voltei a Mafra, mas estive uns aos em lisboa, é só isto e nada mais [...] (SARAMAGO, 1982, p. 236-237).

¹² Para a identificação entre autor e narrador na ficção saramaguiana, ver SARAMAGO, 1997a, p. 40-41; SARAMAGO, 1997b, p. 80; SARAMAGO, 2000, p. VI; REIS, 2015b, p. 101.

¹³ Afirma-se lapidarmente no final do oitavo capítulo: “El-rei foi a Mafra escolher o sítio onde há-de ser levantado o convento. Ficará neste alto a que chamam da Vela” (p. 86). As obras da basílica serão retomadas no décimo capítulo e, depois, do décimo sétimo ao décimo nono capítulo e, também, no vigésimo quarto capítulo.

¹⁴ Entre outros exemplos, repensa-se o dogma da Santíssima Trindade (p. 166, 171-173, ver, ainda, p. 187).

Bibliografia

- ALBER, Jan; NIELSEN, Henrik Skov; RICHARDSON, Brian; IVERSEN, Stefan (Eds.). *Dictionary of Unnatural Narratology* (Narrative, Unnatural). s./d. Disponível em <http://projects.au.dk/narrativeresearchlab/unnatural/undictionary/>. Acesso em 16/07/2019.
- ANKERSMIT, Franklin Rudolf. *Narrative Logic. A Semantic Analysis of the Historian's Language*. Leiden: Martinus Nijhoff Publishers, 1983
- ARNAUT, Ana Paula. *Post-Modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne-máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.
- ARNAUT, Ana Paula. *Memorial do convento: História, ficção e ideologia*. Coimbra: Fora do Texto, 1996.
- ARNAUT, Ana Paula. O outro lado da personagem: a (re)criação de Blimunda. In: REIS, Carlos (org.). *Figuras da ficção*. Coimbra: CLP (FLUC), 2006, p. 39-53.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Noites de insónia*. Porto/Braga: Livraria Internacional, 1874.
- CHAVES, Castelo Branco. *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1983.
- ECO, Umberto. *Leitura do texto literário. Lector in fabula*. Trad. Mário Brito. Lisboa: Presença, 1979.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Constraints on Realeme Insertability in Narrative. *Poetics Today*, vol. 1, n. 3, p. 65-74, Spring 1980.
- FOKKEMA, Douwe. How to Decide Whether Memorial do convento by José Saramago is or is not a Postmodernist Novel. *Dedalus*, n.1, p. 293-302, dez. 1991.
- HALSALL, Albert. Le roman historico-didactique. *Poétique*, n. 57, p. 81-104, 1984.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- McHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. London & New York, Routledge, 1994.
- MORETTI, Franco (Ed.). *The Novel. Forms and Themes*. New Jersey: Princeton University Press, 2006.
- REIS, Carlos. Memorial do convento ou a emergência da História. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 18/19/20, p. 91-103, fevereiro 1986.
- REIS, Carlos. *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015a.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2015b.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit I*. Paris: Seuil, 1983.
- SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. Lisboa: Caminho, 1982.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Caminho, 1984.
- SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho, 1989.
- SARAMAGO, José. História e ficção. *Jornal de letras, artes e ideias*, p. 17-19, 6 de março de 1990.
- SARAMAGO, José. O autor como narrador. *Ler* (Revista do Círculo de Leitores), n. 38, p. 40-41, Primavera/Verão, 1997a.
- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote. Diário IV*. Lisboa: Caminho, 1997b.

- SARAMAGO, José. Pulling against the march of time (entrevista a Julian Evans). *Financial Times* (Books), p. VI, 2 de dezembro de 2000.
- TORGAL, Luís Reis. *História... Que História*. Lisboa: Temas e Debates-Círculo de Leitores, 2014.
- TURNER, Joseph W. The Kinds of Historical Fiction: An Essay in Definition and Methodology. *Genre*, vol. XII, n. 3, p. 333-355, Fall 1979.
- WESSELING, Elisabeth. *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1991.
- WHITE, Hayden. *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore & London, Johns Hopkins, 1978.
- WHITE, Hayden. The Value of Narrativity in Contemporary Historical Theory. *History and Theory*, 23, p. 1-34, 1984.
- WHITE, Hayden. *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore & London: Johns Hopkins, 1987.
- WOLTERSTORFF, Nicholas. *Works and Worlds of Art*. Oxford: Clarendon, 1980.

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. SARAMAGO, 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.

“O PRIMEIRO SOM”: JOSÉ SARAMAGO E O (LONGO) CAMINHO À PALAVRA

HORÁCIO COSTA

No segundo semestre de 2020 dois eventos sucessivos colocaram-me novamente em contato com a tese que escrevi a cavalo entre os anos 80 e 90 do século passado sobre o que chamei de “período formativo” de José Saramago, a saber: primeiro, a leitura e correção das provas desse estudo para sua publicação pela editora Moinhos, de Belo Horizonte, o que se deu em dezembro de 2020 e é a primeira editada no Brasil, o que vem a calhar porque tanto a edição portuguesa quanto a mexicana estão esgotadas; e segundo, a “descoberta” e subsequente preparação para publicação de uma entrevista realizada com o escritor em um café novaiorquino em novembro de 1985 e inédita até o momento, à espera de sua próxima publicação pela editora Ateliê, de São Paulo. No que diz respeito ao àquele evento, vale dizer que reler, a quase vinte e cinco de sua primeira publicação, este trabalho, me propiciou um processo de auto-reavaliação crítica a um passo estimulante e nostálgico. Há algo de paradoxal nessas sensações — estimulação intelectual e nostalgia — quando ocorrem simultaneamente, e mais ainda, se possível, porque tal se deu em forma concomitante com o segundo evento, o processo de revisão/ preparação de texto da mencionada entrevista. Na apresentação desta publicação *in nuce*, explico com certo detalhe a(s) razão(ões) do fato de ter-se essa conversa, a primeira que tive com Saramago, mantido inédita até o presente, por isso me abstenho de seguir aqui por esse caminho. Entretanto, chamo atenção para o que significou para mim esse processo conjunto, que se estendeu por vários meses do segundo semestre de 2020.

Antes de mais nada, esclareço que tive que controlar o impulso de reescrever trechos ao reler o arquivo de *José Saramago: o período formativo*.¹ Desde sempre,

me pareceu que os livros editados quando o são assumem, digamos, em menor ou maior escala em função de sua recepção, ou mesmo da relevância que venham a assumir no futuro, uma faceta fixa, *voire* histórica, que para mim se sobrepõe ao transitório de seu fazer-se. Nesse sentido, tanto em minha obra poética como na crítica, evito ao máximo intervir nas reedições de textos de minha autoria. Penso que uma obra editada caracteriza o momento de sua escritura: tanto na vida e no percurso intelectual do autor — como no caso dos estudos acadêmicos do tópico sobre o qual disserta ou analisa ou, no caso da escrita poética, o processo de sua criação — assim como de sua inserção no corpo literário — um dos “corpos sutis”, chamemos assim — da sociedade da qual faz parte.

Por essa razão, reescrever textos para novas edições me parece uma medida que, se pode ser curiosa, satisfatória para leitor e autor no horizonte imediato, por outro lado pode bem dificultar a compreensão e mesmo comprometer a figuração desse corpo literário, no futuro. Ninguém escreve para o presente, afora, talvez, nas lindes da escritura íntima, em crescente desuso, mas sim para a leitura que necessariamente é posterior ao presente da escrita: nesse sentido, contive meus impulsos de “corrigir” pontos de vista que expressei há três décadas, quando da concepção e composição do texto em questão.

A pergunta original que subjaz a meu estudo do “período formativo” de Saramago é: como foi que *textualmente* o conglomerado de obras de poesia, crônica, teatro, algumas tentativas de prosa de ficção e de suas incursões pela atividade de tradução e de crítica literária, desenvolvidas com baixa recepção crítica e, mesmo, com não mais do que mediana auto-avaliação por parte desse ziguezagueante autor, lhe embasaram na e para a escritura de seus romances a partir de 1980? O estudo desse percurso textual basicamente considerou os subconjuntos de seus livros escritos e publicados entre 1944 e 1978 — portanto, da prosa de ficção *Terra do pecado* à de *Objecto quase* —, discriminados genericamente, em um processo analítico que procurou focalizar a qualidade de cada um deles em si mesmos e em função do contributo que podem ter oferecido para o acrisolamento de seus romances a partir de 1980 — i.e., a partir de *Levantado do chão*.

A minha preocupação maior foi a de respeitar cada uma dessas vertentes formativas da obra saramaguiana, refutando a idéia da visão crítica, ainda predominante, que privilegia necessariamente os temas e o *modi operandi* de sua prosa a partir desta data, como se o escritor tivesse “nascido adulto”. Efetivamente, tal estratégia encontra-se em oposição à tônica de nossos tempos: depois de Freud, não há como defender que um ser humano não tenha passado, e sentido dele, na vida não-ficta dos seres que somos. No mundo não-robótico que felizmente é — ainda! — o nosso, seja na vida dita real seja na literária, uma sua sucedânea, o passado entretece-se com o devir como a mais provável forma de entendimento de qualquer ação ou produção. Isto posto, o privilégio concedido apenas ao estudo da obra

romanesca em Saramago a partir de seu “prime” tende a mascarar a obviedade de que se ela é assim é porque gestou-se no bojo de sua obra pregressa. Por evidente que tal pareça hoje, esse olhar *inclusivo* não acontecia nos estudos sobre o escritor até que decidi considerar a sua obra *como um todo*, focalizando o seu processo formativo. De lá para cá, felizmente outros estudos setoriais vieram acompanhar o meu, corroborando e estendendo dessa forma aquele *insight*, de tal azo que hoje poucos podem afirmar sem enrubescer que o talento de Saramago para a prosa de ficção constituíra-se não só como um fenômeno de autogênese, mas igualmente que nascera *out of the blue* aos 58 anos, completo e complexo, do silêncio para a literatura.

Na verdade, parece-me que é apenas através da consideração da obra em sua totalidade que o empenho do criador da mesma pode efetivamente ser mensurado, sendo que as considerações críticas que apenas valorizem o seu período de auge expressivo, normalmente condizentes, como no caso de José Saramago, com o de maturidade e de concentração em uma vertente genérico-literária dominante, são mais atinentes a um recorte crítico específico, concebido à medida de um exercício teórico ou da tese que se queira provar ou comprovar, que à consideração do esforço do autor na obtenção de seu(s) viés(es) expressivo(s) individual(is): assim, privilegia não o aspecto criativo da obra literária, mas sim a interpretação dela segundo o ponto de vista da crítica, que se torna o objeto maior de seu próprio exercício, no mais das vezes utilizando-se da dita cuja mais como pretexto do que como texto.

Nesse sentido, o caminho pelo que me aventurei, como disse, foi principalmente de análise textual. No presente espaço, preocupa-me chamar atenção sobre um aspecto complementar a esse: a conjuntura em que o artista-José Saramago *assume a palavra*, ou ao menos *sente fazê-lo* — e disso deixa testemunhos. Esse *turning point* merece ser discutido tanto em termos conceituais como factuais. No primeiro aspecto, quero apoiar-me no estudo de Heidegger em *Acheminement vers la parole* sobre o que considero a “palavra poética”;² no segundo, justamente, estabelecer o momento que me parece emblematizar seu acesso a esse momento crucial, que me parece coincidir com a escrita de *Levantado do chão* e, mesmo anteriormente, ao relato “O Ouvido”, do livro coletivo *Poética dos cinco sentidos*.³

Em primeiro lugar, convém recordar que “assumir a palavra” não coincide necessariamente com o encontro da “voz autoral”. Para esta, o quociente é a escritura de obras de teor literário ou não — posto que o “estilo” de um historiador ou de um jornalista, ou de um filósofo, para citar apesar algumas derivas escriturais — é suficiente. Nesse sentido, recorde-se que a linguística cunhou a noção de “estilema”: aquilo que transparece do autor na recepção do leitor como reconhecivelmente de sua lavra. Entretanto, assumir a palavra passa, segundo

Heidegger, pela sutil *oitiva* da palavra, e mais especificamente, da palavra dita *poética*. Nada a ver, em seu conceito, apenas com a escrita em forma poética, isto é, em *versos*, como se estes fossem os exclusivos, digamos, suportes do *dizer poético*.

De resto, o exemplo saramagiano basta para esclarecer este ponto: o próprio escritor aponta os desniveis em sua escrita poética, deixando claro sua insatisfação para com esse discurso; nesse sentido, convém recordar a “Nota da 2^a edição”, de 1982, de *Os poemas possíveis* (1^a ed. 1966): “Pode-se perguntar se estes versos [...] merecem segunda oportunidade, ou se a não ficaram devendo a porventura mais cabais demonstrações do autor no território da ficção”, acrescentando, depois de descartar tratar-se essa reaparição de sua primeira coleção de poemas de uma mera demonstração de estratégia editorial, que “foi a constante poética do trabalho deste (autor) o que legitimou a ressuscitação do livro, porque nele teriam começado a definir-se nexos, temas e obsessões que viriam a ser a coluna vertebral, estruturalmente invariável, de um corpo literário em mudança” (SARAMAGO, 1982, p. 13-14).

Para lá de tudo o que se possa dizer sobre esta passagem, chamo a atenção para o fato de que o próprio escritor aponta *não* reconhecer em sua escrita de poesia o melhor de sua produção, e mesmo, aponta *mais um valor documental* do que de cabal espelhamento de expressão — ou de talento, ou proclividade — que lhe satisfizesse enquanto autor “com os dezasseis séculos que sinto ter juntado à minha idade de então” (isto é, à altura da segunda edição).

Em meu ponto de vista, Saramago parece não encontrar em sua escritura poética o próprio da poesia: *a palavra poética*. Pensemos com Heidegger: “Parler se déploie là où a été parlé: dans le poème. C'est le parler de la parole. La parole est parlante.” Essa “palavra falante” em si, para lá do que diz, e ainda mais no contexto do poema, é a poética: não a palavra enquanto comunicação e sem deixar de sê-lo, mas enquanto portadora de um sentido próprio e para além de seu valor comunicacional, que provavelmente o filósofo alemão considera ao cunhar o termo “Dif-férence”. Essa palavra “parle en invitant à venir ce qui est enjoint: le monde des choses et les choses du monde — en invitant à venir dans l'entre-deux la Dif-férence. Ce qui est ainsi enjoint est remis (*befohlen*) pour l'advenue venant de la Dif-férence et parvenant en elle.” Ainda, é uma palavra que *soa*: “Apaisant chose et monde en leur propre, la Dif-férence appelle monde et chose au milieu de leur intimité. La Dif-férence est ce qui enjoint. [...] Appeler pour rassembler, c'est sonner. Sonner est autre chose que provoquer la propagation d'une simple onde sonore.” (HEIDEGGER, 1976, p. 22-23).⁴

Não é este, entretanto, o espaço para discutir a concepção dessa palavra em Heidegger: tal complexidade escapa da esfera deste ensaio e mesmo de meu conhecimento da obra do filósofo alemão. Mas os sentidos que a leitura da poesia de Georg Trakl que o mestre alemão desenvolve e que está na origem de seu cuidadoso

“caminhar em direção à palavra”, sempre me tocou subjetivamente e, como esboço aqui, me dá subsídios para tentar uma aproximação à expressão literária em José Saramago para além dos limites do percurso centrado no texto, como encetei anteriormente. Retomo, portanto, o meu raciocínio.

Desde já, e antes de mais nada, é importante frisar que Heidegger não associa essa palavra poética com a forma da poesia: “Le contraire du parlé à l'état pur, c'est-à-dire du poème, n'est pas la prose. La pure prose n'est jamais ‘prosaïque’. Elle est aussi poétique et donc aussi rare que la poésie.” Adiante, na mesma passagem, aproxima a fala, portanto a comunicação humana, à sua concepção do falar intrínseco da palavra, desconsiderando quaisquer limites ou registros diccionais genéricos: “[...] Mais le parler humain, en tant que parler des mortels, ne repose pas en lui-même. Le parler des mortels repose dans l'appartenance au parler de la parole.” (HEIDEGGER, 1976, p. 35).

Essa palavra “diferente” entre o mundo e seu registro interpõe uma presença própria e possivelmente inconfundível, transformadora, que tanto reflete no discurso que fala mas “se fala”, sem necessariamente remeter-se a si, mas implicando-se enquanto falante neste seu falar do todo: quando terá de fato, posto que não em seus livros de poesia, sido incorporada no *modus scribendi* de José Saramago? E se se puder de fato desenhar o momento e/ ou o texto precisos nesse processo, que economia terá isso significado no plano do relato?

Temos uma indicação desse momento: aquando Saramago começa a escritura de *Levantado do chão* que, como sabemos, se dá no final da década de 1970. Em entrevista que me concedeu vinte anos depois dessa época — meses antes do anúncio do Nobel, portanto —, Saramago refere-se ao seu esforço para encontrar o tom, o registro diccional próprio para desenvolver o tema que se havia proposto. As citações que seguem são algo extensas porém creio que caracterizam o empenho do escritor em encontrar o que podemos chamar de sua voz autoral neste período turbulento de sua vida e da história portuguesa:

O tema que eu tinha era claríssimo, era um romance neorrealista [...]. Portanto, o molde eu já tinha e só precisava colocar nele a minha própria matéria [...]. Mas, não, algo dentro de mim dizia: [...] enquanto você não encontrar a sua própria forma, não poderá escrever. [...] eu estava em pânico [...] porque eu não tinha o como. [...] Na altura da página 24, 25, [...] sem perceber, sem parar para pensar, comecei a escrever como todos os meus leitores hoje sabem que escrevo: sem pontuação. (SARAMAGO, 1998, p. 39-40).⁵

Mais adiante, Saramago enfatiza dois aspectos conexos. Um primeiro, específico: declara que tal se deu pelo acolhimento em sua escrita da fala dos camponeses do Alentejo, que tinham sido o objeto de sua pesquisa anterior para o romance — de resto, numa atitude cara aos escritores neorrealistas desde Alves Redol; disto, teria resultado a superação da notação diacrítica usual característica do romance saramaguiano a partir de *Levantado do chão*: “Eu estava devolvendo, pelo mesmo processo, pela oralidade, o que, pela oralidade, eu havia recebido deles”. O segundo é menos vinculado com o seu sistema de escrita ou o romance que mencionamos. Da oralidade descoberta a esta altura, há um salto sutil, digamos, à *auralidade*, na passagem abaixo, que já não se refere ao momento de composição de *Levantado do chão* mas sim a uma visão mais geral, por parte do escritor, da questão da palavra poética:

Para que a palavra soe desperta é preciso dizê-la; ler silenciosamente as palavras não é suficiente. [...] quando se lê poesia, fazer uma leitura silenciosa de uma poesia ou fazer uma leitura em voz alta dela são dois mundos completamente diferentes. Quando eu digo ao meu leitor: “você tem que ler escutando dentro de sua cabeça a voz que está dizendo”, isso se aplica ao autor. Eu começo um romance, [...] mas enquanto não ouço dentro de minha cabeça a voz que está dizendo [...], a prosa fica ali, parada. Tem que soar dentro. (SARAMAGO, 1998, p. 41)

Como vemos, nos vinte anos que medeiam o final dos 70 e o momento da entrevista, o mecanismo de produção textual a partir de uma palavra que “se fala” — ao *falar da palavra*, no sentido heideggeriano acima esboçado —, tinha sedimentado em Saramago um processo de oitiva — a bem dizer, de *ausculta* — da palavra poética na escritura que passa a produzir. E o texto resultante depois dessa experiência e incorporação, evidentemente, não poderia assemelhar-se ao de suas incursões pelo terreno formal da poesia nos anos 60, quando começa a apresentar-se como poeta no cenário da literatura portuguesa.

É minha hipótese que no período que antecede a escritura de *Levantado do chão* Saramago escreveu um relato que prepara o terreno para essa empreitada, uma pequena jóia textual pouco trilhada pelos estudiosos de sua obra, talvez devido à sua pequena extensão. Foi publicado, conjuntamente com textos de outros cinco autores portugueses — Ana Hatherly, Isabel da Nóbrega, Nuno Bragança, Augusto Abelaira e Maria Velho da Costa — em uma edição de luxo, publicada pela editora Bertrand, em 1979. Oferece, nesse sentido, um panorama dos caminhos da prosa de ficção portuguesa ao fechar a década de 70 do século passado. Todos se inspiraram

na série de tapeçarias *La Dame à la Licorne* (“A Dama do Unicórnio”), composta no final do século XV ou albores do seguinte, como presente de bodas para uma certa Claude Le Viste, donzela da aristocracia francesa, e cujo tema-chave — o unicórnio — simboliza a pureza e a castidade, apanágios desse animal mítico. A série encontra-se exposta no Museu da Idade Média-Termas de Cluny, em Paris, um *haut-lieu* da cultura francesa e ocidental, e é formada por seis tapeçarias; a partir de interpretações do século XIX, quando foram recuperadas, considera-se que cada uma esteja dedicada a um dos sentidos, incluindo uma sexta, que se referiria ao sexto-sentido. A José Saramago coube desenvolver a representação da Audição, e se intitula o texto, como mencionamos, “O Ouvido” — no que o escritor, diga-se de passagem, segue de perto a designação desse sentido em francês, “l’Ouïe”, que não é usual em português (“A Audição”). Vale recordar que cada um dos participantes dessa empreitada coletiva teve liberdade para dirigir-se às tapeçarias e seus temas como bem lhe aprouvesse, não havendo em termos estéticos e narrativos nenhum fio compositivo que os unifique, afora o temático em si. Para Saramago, que havia até então publicado em prosa de ficção apenas seu romance de estréia 35 anos antes e, em 1977 e 78, ano qual escreve “O Ouvido”, o romance *Manual de pintura e caligrafia* e os contos de *Objecto quase*, retornava a este sub-gênero — no que logo seria coroado de êxito com a publicação de *Levantado do chão* —, o pequeno relato que estudamos representa um notável ponto de avaliação, e mesmo de inflexão. Sob o aspecto textual, já o focalizei em minha tese. Na presente ocasião interessa-me chamar atenção sobre o seu valor, digamos, emblemático para a assunção da “palavra poética” por parte do escritor.

O relato começa, significativamente, com o título que escolhemos para este ensaio: “O primeiro som”. Esse enunciado será repetido quatro vezes nos primeiros cinco parágrafos do texto, que começa não escrito como um trecho em prosa porém como uma espécie de “narrativa versicular”, que de resto o escritor já havia utilizado em *O ano de 1993* (1975). Tudo se passa como se esse “primeiro som” tardasse em engatar, e o autor o circundasse para melhor defini-lo poeticamente. Vejamos:

O PRIMEIRO SOM, aquele de que todos os outros virão a nascer, filhos, discípulos ou gomos, ou bagos de romã justapostos, ou favos que se respondem como a luz de uma vela entre espelhos paralelos, o primeiro som, em tão grande silêncio nascido que poderia ser a primeira de todas as vagas quebradas sob os nevoeiros e as sombras do mundo recém-criado
o primeiro som é apenas o da corrente de ar que nos foles do órgão se introduz,

ou talvez não,
o primeiro som será o da respiração necessária para que
a donzela aia faça o tão pouco esforço de levantar o punho do
fole, e neste e nos pulmões o ar circulando com o secreto
rumor da seda arrastada na lua, que por longe de ser não
ouvimos mas sabemos, e sem que percebendo-se percorre o
interior das narinas húmidas e vivas, e docemente
inflando os pulmões e também a escuridão interior do
fole de pele curtida, ainda cheirante ao fartum quente dos
gados nos currais ou no chão solto e macio das grandes
sestas sob as árvores, e quem sabe se distante contendo
o tilintar finíssimo das campainhas dos rebanhos em manhãs
também de névoa de um mundo muito mais velho.

Esse, ou este, ou ambos porque mutuamente se
requerem, são o primeiro som. A música ainda não se ouve,
esta é a última pausa viva, o segundo final de consolação dos
afogados que no ponto de morrer revivem: todos os sons
estão neste primeiro, e todos são o mesmo silêncio, ou a
mesma demonstração de sua impossibilidade. (SARAMAGO,
2010, p. 21)

Como observamos, esse ou esses “primeiros sons” são delineados pelo escritor como uma “pré-palavra”, à imagem talvez da palavra que “fala falar”, como apontado por Heidegger, alento ou ainda bafejo que virá a produzir-se em forma de música tocada pelo órgão representado na tapeçaria em questão. A corrente de imagens que o entrecho evoca, até aqui, todas vinculam-se a ela, como que em exercício de écfrase — algo previsível, aliás, em se tratando da referência imagética precisa do livro *Poética dos cinco sentidos*.

Serão esses os “primeiros sons” de Saramago — ou melhor, darão eles a dimensão alegórica exata daquele ao que nos viemos referindo?

Sem embargo de que se possa responder a esta pergunta positivamente, pouco mais adiante em “O Ouvido” Saramago retoma à questão do “primeiro som”, desta feita vinculado não à imagem da tapeçaria em si mas ao momento da sua concepção, em resumo: ao projeto ou ao traço que lhe deu origem. Como sabemos, são muitos os exemplos de desenhos das fachadas e esquemas construtivos anteriores ao Renascimento, quando o projetar em si assumiu os ares que tem hoje; no quesito das grandes construções góticas, por exemplo, há muitos preservados, elaborados em escala inclusive; certas construções igualmente incluíam a elaboração de maquetes, feitas igualmente em escala, para “traduzir” o projeto a modelos comprehensíveis para os contratantes das mesmas. Poucos, entretanto,

entre estes mestres de obra/ arquitetos tiveram os seus nomes, assim como os seus cadernos de esboços/ anotações preservados, como Villard de Honnecourt (ativo no século XIII).⁶ A extrema maioria dos artistas e construtores medievais é anônima, e este é o caso de quem desenhou o ciclo das tapeçarias da Dama do Unicórnio.

Essa condição de anonimato de quem, afinal, foi o maior responsável pelo alto nível estético das tapeçarias, nesse sentido, provavelmente significa melhor do que nada a complexidade do “primeiro som” de Saramago. Vamos ao texto:

[...] Muito antes da tapeçaria houve outro primeiro som, este da ponta-de-prata vincando o desenho, guiada pelos olhos e a mão, dando ao traço o seu efêmero gêmeo que é o som, só existente em cada momento, como o presente movediço entre um passado que por vivido se cobre de incertezas e um futuro que só simplificadamente pode ser adivinhado. Fechando nós os olhos, poderíamos pensar que os traços se exprimem sonoramente ao nascerem, ou que, pelo contrário, são os sons que deixam como herança e sinal de passagem, antes de tombarem no silêncio do já acontecido, aquelas mil flores, os animais minúsculos que parecem espantados de serem, duas graves raparigas, o leão e o unicórnio, o órgão frágil que devagar inspira para fazer nascer outro primeiro som. (SARAMAGO, 2010, p. 22)

O leitor saramaguiano reconhece já aqui — creio — e sem esforço o exercício pleno da voz autoral do Saramago romancista pós-1980. Encontra, principalmente, também a referência ao som primeiro do primeiro som. Palavra da palavra, fala do falar: som, do som.

O fato de que esta espécie de “ur-primeiro som” incluir a poética do olhar — i.e. do trabalho do artista anônimo, de objetivação de sua visão subjetiva em desenho — assim como a poética da produção, i.e. do trabalho manual — que será maximizada ao longo do relato, através da menção a atividades necessárias para a consecução da tapeçaria, tais como a tosquia dos animais e do cardar, tingir e tecer sua lã — nos faz compreender que este “primeiro som” saramaguiano abarca também toda a sonoridade advinda do horizonte do fazer humano, na multiplicidade de suas relações sociais e históricas.

Algo, afinal, quintessencialmente Saramago.

Osasco, maio de 2021

Notas

¹ Costa, Horácio: *José Saramago: o período formativo*. Lisboa, Caminho, 1997; São Paulo, Moinhos, 2020; em espanhol: México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

² Heidegger, Martin: *Acheminement vers la parole* (*Unterwegs zur Sprache*, 1959). Traduzido do alemão por Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier e François Fédier. Paris, Gallimard, 1976.

³ Hatherly, Ana et al.: *Poética dos cinco sentidos – Revisitada* (1^a. Ed. Lisboa, Bertrand, 1979). Org. Gilda Santos e Horácio Costa. Rio de Janeiro, 7Letras, 2010. “O Ouvido”, de José Saramago, págs. 21-26.

⁴ Não arrisco traduzir as passagens em francês uma vez que o “idioma” de Heidegger deu, e dá origem a infundáveis debates conceituais. Nesse sentido, não só me desculpo ao leitor por este *parti-pris*, como desde já solicito a sua compreensão.

⁵ Costa, Horácio: “José Saramago”. In: *Cult 20 Anos – Melhores entrevistas*. Org. Daysi Bregantini e Welington Andrade. Belo Horizonte, Autêntica, 2017, págs. 31-41, publicada originalmente na edição 17, Dezembro de 1998, da revista *Cult* (São Paulo).

⁶ Recordemo-nos que Honnecourt foi o inventor do “cânone de divisão harmoniosa” do retângulo, ensinado até hoje nos cursos de arquitetura, instrumental para o alcance do Gótico.

Referências

- COSTA, Horácio. “José Saramago”. In: *Cult*, São Paulo, n. 17, dez. 1998.
- HEIDEGGER, Martin: *Acheminement vers la parole*. Traduzido do alemão por Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier e François Fédier. Paris: Gallimard, 1976.
- SARAMAGO, José. “O ouvido”. In: HATHERLY, Ana et al. *Poética dos cinco sentidos – Revisitada*. Org. Gilda Santos e Horácio Costa. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.
- SARAMAGO, José. *Os poemas possíveis*. 2 ed. Lisboa: Caminho, 1982.

COMO DESENHAR UM ELEFANTE

JAIME BERTOLUCI

De todos os animais selvagens, o elefante é o mais manso e gentil; pois qualquer deles é capaz de instrução e inteligência. É uma criatura muito sensível e abundante em intelecto.

Aristóteles, *História dos animais*.

Em *A viagem do elefante*, seu penúltimo livro, José Saramago faz mais um exercício de metafiction historiográfica ao recriar a viagem da caravana incumbida de transportar, de Belém a Viena, o (segundo) presente de casamento que o monarca português Dom Manuel III — concordando com “uma ideia excelente” de sua esposa, Dona Catarina de Áustria — decidiu dar ao Arquiduque Maximiliano II, primo da rainha e atual regente de Espanha: nada menos do que o elefante Salomão, vindo da Índia havia dois anos e desde então abandonado em Belém sob os cuidados de seu cornaca, indiano como ele, Subhro (SARAMAGO, 2008). Os registros históricos dessa viagem, ocorrida entre 1551 e 1552, são escassos, de modo que a caravana é impulsionada exclusivamente pela imaginação de Saramago, que acompanha os portugueses de Belém a Castelo Rodrigo, na fronteira com a Espanha, e dali, por um caminho semidesértico, a Valladolid, onde o elefante passa a ser conduzido pelos austríacos; chega à Catalunha, cruza o Mediterrâneo até o sul da Itália e ruma para o norte até os contrafortes gelados dos Alpes, atravessados em uma façanha semelhante à dos ancestrais de Salomão, dezessete séculos antes, a serviço de Aníbal, no avanço do célebre general cartaginês sobre a Península Itálica no início da Segunda Guerra Púnica (218-201 AEC); segue pela estrada fluvial que é o Danúbio até Linz e finalmente chega (ainda estamos nos referindo à imaginação de Saramago) a Viena, por terra, pois Maximiliano não queria ser recebido na capital

"num cais atulhado de caixotes, sacos de todo o tipo, fardos disto e daquilo, no meio do lixo, com a multidão a atrapalhar." (p. 247).

A crítica é virtualmente unânime em afirmar ser esta a mais leve e bem-humorada narrativa de Saramago — peculiaridade geralmente atribuída ao fato de o escritor ter passado por um longo período com a saúde precária — como se lê em uma das primeiras resenhas do livro, escrita alguns meses após sua publicação (COSTA, 2009):

Há quem diga que a carícia da morte devolve-nos uma leveza e um certo humor que perdemos com o transcorrer dos anos. Fato é que em "A Viagem do Elefante" encontramos um Saramago mais leve, consciente da importância da sua literatura, porém ciente, também, de que talvez já tenha dito o que havia para se dizer, e que a esta altura de sua vida e carreira importa mesmo o prazer de escrever uma boa história.

Devemos nos lembrar, contudo, que Saramago ainda tinha o que dizer sobre um de seus temas mais constantes e polêmicos, "a crítica à religião (a católica), a crítica à Instituição religiosa (a igreja e seus representantes) e, fundamentalmente, a crítica ao modo como se desvirtuam, em proveito próprio, valores humanistas e humanitários" (ARNAUT, 2011, p. 32), e que de fato o fez, tanto neste livro como em sua derradeira obra, *Caim* (2009). Ana Paula Arnaut (2006) incluiu esses dois últimos romance na fase que denominou de "romances fábula", inaugurada, segundo a autora, com *As intermitências da morte*:

A diferença substancial que lemos em *As Intermitências da Morte*, *A Viagem do Elefante* e *Caim* é relativa, sim, por outro lado, ao tom marcadamente cômico e à cor, agora mais suave, a que o narrador/autor recorre para construir a ação, os temas que a percorrem e as personagens que lhe dão vida. [...] Deixemos claro, no entanto, que, neste [*Caim*] como nos outros romances do ciclo, a predominância dos efeitos cômicos, ou a maior leveza na escolha da matéria-prima da narrativa, bem como do modo como a expõe, não significa a ausência de uma profunda preocupação com a condição humana (ARNAUT, 2011, p. 26-27).

Estando plenamente de acordo com as proposições acima, apenas acrescentaríamos, ao final da última frase, "... e com a condição dos animais.", conforme Bertoluci (2020a, b) e como veremos mais à frente.

Apropriando-nos descaradamente da resenha da Companhia das Letras, editora responsável pela publicação do livro no Brasil, resumimos como segue a tarefa do escritor e seu *modus operandi*, advertindo desde já o leitor de que nosso interesse recairá quase que exclusivamente sobre a figura do elefante:

Com sua finíssima ironia e muito humor, sua prosa que destila poesia, Saramago reconstrói essa epopéia de fundo histórico e dela se vale para fazer considerações sobre a natureza humana e, também, elefantina. Impelido a cruzar meia Europa por conta dos caprichos de um rei e de um arquiduque, Salomão não decepcionou as cabeças coroadas. Prova de que, remata o autor, sempre se chega aonde se tem de chegar.

1 Três elefantes ficcionais

Apesar de ser uma verdade universalmente reconhecida que "os animais nunca deixaram de se inscrever de maneira incisiva no imaginário poético e ficcional do Ocidente" e que, consequentemente, "um olhar sobre a história da literatura ocidental permite-nos dela extrair também uma história literária dos animais" (MACIEL, 2007, p. 198), a presença de elefantes na literatura, sobretudo como personagens importantes, é relativamente escassa. Não tendo a intenção de apresentar uma revisão da representação de elefantes na literatura ocidental — que pode ser encontrada na Wikipedia¹ —, restrinjo-me a três exemplos envolvendo elefantes indianos que, de algum modo, estão relacionados a este livro.

O elefante branco do Sião do "conto policial" de Mark Twain (1835–1910), *O roubo do elefante branco* (1882), tem o nome singelo de Hassan Ben Ali Ben Selim Abdallah Mohammed Mois Alhammal Jamsetjejeebhoy Dhuleep Sultan Ebu Bhupoor e a alcunha, por motivos óbvios, de Jumbo. Na rota entre a Tailândia e a Grã-Bretanha, onde seria ofertado à rainha Vitória como um presente do soberano siamês, aporta em Nova Iorque e logo desaparece. Com verve e ironia típicas, Twain descreve a grande investigação em que a polícia local se envolve para resolver o caso, mas tudo termina em tragédia para o elefante, que mal aparece na história (TWAIN, 1993, p. 39-57).

Seguindo a tradição (histórica) de presentear soberanos europeus com elefantes — ou girafas, rinocerontes e outros animais exóticos, que precisam realizar longas viagens para chegar às mãos de seus novos donos — *Um elefante*

para Aristóteles (1958) é também uma metaficação histórica de L. Sprague de Camp (1907–2000), prolífico escritor estadunidense mais conhecido por seus 120 livros e mais de 400 contos e artigos, principalmente de ficção científica e fantasia, e por seu papel como “segundo pai” de *Conan, o bárbaro*. Nessa obra, um comandante da cavalaria tessalônica é encarregado por Alexandre Magno de conduzir um elefante da Índia para Atenas, como um presente para seu antigo tutor Aristóteles; o grupo que conduz o elefante, formado por pessoas de diferentes culturas (um guerreiro persa, um cornaca indiano e um mercador sírio, além de um soldado e um filósofo gregos) e falando mais línguas e dialetos que em Babel, enfrentam diversos perigos em terras hostis, mas tudo leva a um final feliz, com direito a um romance para o comandante (DE CAMP, 1958). Note-se que este elefante teve seu nome mudado de Mahankal para Alas, como acontecerá com Salomão, por carta, antes mesmo de deixar Portugal.

No conto *Toomai dos elefantes* (1893), Rudyard Kipling (1865–1936) descreve o rito de passagem de um menino da quarta geração de uma tradicional família de cornacas, Toomai Pequeno. Guiado pelo elefante usado por seu pai na captura de elefantes selvagens, Kala Nag, que “durante quarenta e sete anos serviu ao governo indiano de todas as maneiras de que um elefante é capaz” e que contava com quase setenta anos de idade, Toomai presencia “o que nunca a homem algum fora dado ver — a dança noturna dos elefantes, sozinho, no coração das montanhas Garo”, um grande feito que transforma o pequeno cornaca em Toomai dos Elefantes (KIPLING, 1996, p. 155-182).

Tentarei aqui mostrar que nenhum outro elefante usado em uma narrativa ficcional como personagem central foi desenhado com tantos detalhes reais, principalmente de comportamento, e ao mesmo tempo com tanto lirismo como este nosso Salomão, com quem simpatizamos desde o primeiro banho e pela memória de quem juntamos pelo menos uma lágrima às muitas que a rainha portuguesa há de derramar na última linha da narrativa.

2 Desenhandando seu próprio elefante

A viagem do elefante é o único romance de Saramago cujo personagem principal não é humano. No início da narrativa, coloca-o, “por natural primazia e obrigado protagonismo”, como a principal figura de sua história, reservando ao cornaca a segunda posição, que, nas palavras do narrador, ainda deve ser disputada com o arquiduque (p. 34). Ao final da leitura optamos por colocar o cornaca em segundo lugar, sem qualquer dúvida, com o que Saramago talvez concordasse.

Como se pintasse uma tela cubista de Picasso ou Braque, Saramago desenha Salomão de diferentes pontos de vista, mirando simultaneamente através dos olhos de seus múltiplos personagens (rei, rainha, secretário, cornaca, comandantes,

soldados, gente do povo, arquiduque, padre etc.). A escassez de referências históricas dessa viagem deu a Saramago a oportunidade de caracterizar livremente a visão que os personagens importantes teriam do elefante, tanto os históricos (o casal real português e o arquiduque) como os anônimos (o cornaca, os comandantes dos dois países e o padre), impondo sua própria visão de autor-narrador e legitimando sua eloquente declaração: “O narrador sou eu, e eu sou as personagens, no sentido de que sou o senhor desse universo” (AGUILERA, 2010, p.193).

2.1 *Pelos olhos da realeza*

A princípio, a rainha considera o elefante um estorvo, pois, desde que chegara a Portugal, trazido de Goa, “não tem feito outra coisa que não seja comer e dormir”, “é como se estivéssemos a sustentar uma besta à argola, sem esperança de pago.” O rei nos parece mais razoável (“O pobre bicho não tem culpa, aqui não há trabalho que sirva para ele”) e compassivo, tendo-se negado a mandar Salomão aos estaleiros do Tejo para transportar tábuas, pois “o coitado iria padecer, porque a sua especialidade profissional são os troncos, que se ajeitam melhor à tromba pela curvatura.” (p. 13), referindo-se ao uso intenso de elefantes asiáticos no trabalho de madeireiras. Após terem decidido pela partida do elefante, contudo, a rainha sente, “lá no íntimo profundo, que é onde se digladiam as contradições do ser”, uma dor súbita “por deixar ir o salomão sozinho para tão distantes terras e tão estranhas gentes” (p. 14).

O rei valoriza o elefante “numa passagem estratégica da carta” (totalmente concebida e redigida por seu secretário, cumpre ressaltar) que seria enviada ao arquiduque, afirmando que nada havia de mais valioso em seu reino, “quer pelo sentimento unitário da criação divina que liga e aparenta todas as espécies umas às outras, há mesmo quem diga que o homem foi feito com as sobras do elefante, quer pelos valores simbólico, intrínseco e mundano do animal” (p. 15). Sem nos estender muito, dessa frase densa de conteúdo podemos extrair uma mistura um tanto irônica de criação divina e evolução orgânica (duas visões contraditórias da origem dos organismos) e uma referência imprecisa à origem de Ganesha, deus indiano com cabeça de elefante, deixando-nos ainda a refletir sobre o valor desse animal nas diferentes culturas, quer seja como símbolo, por sua utilidade prática ou simplesmente por seu natural direito à vida. Como não poderia deixar de ser, tratando-se de José Saramago, a história de Ganesha será usada em outras partes do livro em contrapontos divertidos entre as religiões indiana e católica.

Disposto a inspecionar o elefante antes de encaminhá-lo ao arquiduque, o rei parte em comitiva para Belém. Impedida pelo marido de acompanhá-lo na visita, a rainha reclama silenciosamente que ninguém em todo o universo ama mais esse

animal do que ela própria, merecendo de Saramago o comentário de que “as contradições do ser iam em aumento” (p. 18). Revendo o elefante, o rei espanta-se com sua sujeira e revela seu verdadeiro desprezo pelo animal (e, de quebra, por Viena):

[...] o rei observava o espetáculo com irritação e repugnância, repeso de ter cedido ao impulso matutino de vir fazer uma visita sentimental a um bruto paquiderme, a este ridículo proboscídeo de mais de quatro côvados de altura que, assim o queira deus, em breve irá descarregar as suas malcheirosas excreções na pretensiosa viena de áustria (p. 20).

Na esperança de que havia outro elefante por trás de toda aquela sujeira, ordena que o lavem imediatamente, mas queda frustrado pelo esplendor “bastante relativo” do novo Salomão: “A pele do elefante asiático, e este é um deles, é grossa, de cor meio cinza meio café, salpicada de pintas e pelos” (p. 21-22). Apesar de toda a sua deceção com a nova aparência do animal, o rei diz que ninguém quer ver o elefante ir embora, “estranho caso, não é gato que se roce nas nossas pernas, não é cão que nos olhe como se fôssemos o seu criador” (p. 28), e preocupa-se com seu bem-estar, dando instruções detalhadas ao estribeiro-mor para os preparativos da viagem, para que não lhe faltem forragem e água, pois “ainda que seja certo que no nosso portugal não vão faltar rios nem ribeiras onde o salomão possa beber e chafurdar, o pior é essa maldita castela, seca e resseca como um osso exposto ao sol” (p. 29). Não se esquece também de mandar providenciar roupas novas para o cornaca, para não fazer má-figura diante da corte austríaca.

A rainha declara que não deseja ser informada da partida de Salomão, e sua fala é interrompida pelo choro. “Uma rainha a chorar é um espetáculo de que, por decência, todos estamos obrigados a desviar os olhos. Assim o fizeram o rei, o secretário de estado e o estribeiro-mor.” (p. 30). Dez dias mais tarde, inicia-se a viagem do elefante rumo a seu destino incerto, enquanto “numa câmara do palácio, na meia escuridão do dossel, a rainha dorme e tem um pesadelo. Sonha que levaram o salomão de belém, sonha que pergunta a todas as pessoas, Por que não me haveis avisado” (p. 32).

Ao final do romance, ao saber da morte precoce de Salomão em Viena, “Dom João terceiro fez um gesto de surpresa e uma sombra de mágoa cobriu-lhe o rosto. Mande chamar a rainha, disse.” Apressou-se a rainha a atender o chamado do marido, como que adivinhando boas notícias, mas quando o rei murmurou “Diz aqui o primo Maximiliano que o Salomão. A Rainha não o deixou acabar, Não quero saber, gritou, não quero saber. E correu a encerrar-se na sua câmara, onde chorou todo o resto do dia.” (p. 256).

2.2 O arquiduque e o elefante

A visão de Salomão que Saramago põe nos olhos do arquiduque, que recebe pessoalmente seu presente em Valladolid, na Espanha, e prossegue com ele para Viena, é no mínimo díbia. O regente presencia um banho do elefante, muda seu nome para Solimão e, para inveja do arcebispo da cidade, faz “uns quantos criados lhe lançarem por cima uma enorme gualdrapa em que mais de vinte bordadores haviam trabalhado durante semanas, sem interrupção, uma obra que dificilmente encontrará par no mundo, tal a abundância de pedras que, embora não sendo de todo preciosas, brilhavam como se o fossem, mais o fio de ouro, os opulentíssimos veludos” (p. 149).

Tendo em mente principalmente essa rica gualdrapa, Fritz (novo nome de Subhro) acaba por admitir que o arquiduque trata bem o elefante: “Nem sequer na Índia os elefantes pertencentes aos rajás eram mimados assim”. Contudo, depois de inverter a ordem em que seguia a caravana — agora com o coche real seguindo à frente de todos, tanto para evitar os odores fétidos das dejeções de Solimão como para eliminar a impressão de toda a gente de que o cornaca era uma das grandes figuras da comitiva — a pedido da arquiduquesa a gualdrapa é retirada do dorso do elefante e enviada ao bispo de Valladolid (p. 163-164).

Ao entrarem em Viena, Salomão resgata com a tromba uma menina de cinco anos que cai à sua frente, entrega a menina aos pais, a multidão fica enterneida. O arquiduque aproxima-se do elefante com a arquiduquesa, cumprimenta Fritz e lhe dá boas-vindas: “Que sejas bem-vindo a Viena e que Viena te mereça, a ti e a Solimão, aqui sereis felizes” (p. 251-253). A dubiedade a que nos referimos anteriormente baseia-se na seguinte dúvida: as atitudes do arquiduque tiveram como motivação o bem-estar de Salomão ou sua própria glória?

2.3. O cornaca e seu elefante

Como vimos na breve apresentação que fizemos de *Toomai dos elefantes*, a atividade de cornaca é hereditária e pode-se estender por várias gerações. Saramago soube escolher um bom cornaca para Salomão. A relação entre Subhro e o elefante é, naturalmente, a mais íntima possível. Antes de tudo, este homem está sempre preocupado com as necessidades básicas do animal, dentre as quais destaca-se — nessa situação de exceção de longuíssima jornada e já que não há o que reclamar da alimentação e da água — a necessidade de descansar periodicamente. Logo após a partida, Subhro precisa convencer o comandante português de que devem seguir o ritmo do elefante:

A minha ideia é que deveríamos organizar-nos em função dos hábitos e necessidades do salomão, agora mesmo, repare vossa senhoria, está a dormir, se o acordássemos ficaria irritado que só nos daria trabalhos, Mas como pode ele dormir, se está em pé, perguntou incrédulo o comandante, Às vezes deita-se para dormir, mas o normal é que o faça em pé (p. 44-45).

De fato, elefantes asiáticos em cativeiro passam até 49% do tempo descansando durante o dia e até 87% durante o período noturno; dormem poucas horas, à noite, deitando-se muito raramente (REES, 2021, p. 46).

O arquiduque também se incomoda com o que considera um descanso exagerado do elefante, que atrasa a viagem, decreta a redução da pausa para uma hora, mas volta atrás no dia seguinte, diante da argumentação do cornaca: na selva indiana, os elefantes andam muitos quilômetros ao longo do dia, o que seria impossível “num descampado como este, sem uma sombra a que possa acolher-se um gato” (p. 162).

Subhro pretende compreender o pensamento do elefante e adivinhar suas intenções. Em diversas ocasiões, conversa com ele, fala-lhe ao ouvido; quando cai de joelhos na neve, pede gentilmente que se levante. Às vezes atribui ao elefante uma consciência quase humana, convencendo-se de que o animal está fingindo ou vendo nele “todo o ar de desejar que o desculpassem de alguma traquinice” (p. 217). Em um dos vários momentos em que teme pelo futuro de ambos, tem uma súbita revelação, “a de amar aquele animal e não querer separar-se dele” (p. 140).

Essa intimidade dá ao cornaca um certo controle sobre as ações de Salomão. Quando decide atender o pedido do padre de Valladolid para que o elefante realize um milagre, implora a Salomão que aprenda a ajoelhar-se sem se deitar. No momento decisivo, diante da igreja, mediante um ligeiro toque em sua orelha direita, Salomão ajoelha-se com as duas patas, para delírio da assistência, que caiu de joelhos, enquanto “a múmia do glorioso Santo Antônio estremecia de gozo no túmulo” (p. 192). É de todo pertinente lembrarmos que a história se passa em meados do século XVI, quando a reforma protestante espalhava-se rapidamente pela Europa e já havia gerado como resposta a implantação da obscura e criminosa instituição católica conhecida como Santo Ofício, que torturou e queimou nas fogueiras da Inquisição mais de cem mil pessoas, a maioria mulheres, ao longo de quatro séculos (KRAMER & SPRENGER, 2020).

Em outra ocasião, o elefante ajoelha-se espontaneamente diante do arquiduque, que pensa ter sido esta uma manobra desleal de Fritz para agradá-lo, pois o cornaca sofria com a frieza com que vinha sendo tratado por ele. Saramago

diz que não, e sugere a possibilidade de que o elefante tivesse querido contribuir para melhorar a relação entre os dois, mas admite enfim a possibilidade de que Fritz tenha mesmo tocado a orelha do animal, ou de propósito ou inadvertidamente. Não podemos saber, “a relação mais exacta, mais precisa, da alma humana é o labirinto” (p. 236-237).

Criaturas muito inteligentes, coisa já ensinada por Aristóteles há mais de dois mil anos, os elefantes que trabalham em atividades madeireiras são capazes de responder a vários comandos verbais e táteis. Elefantes asiáticos têm sido treinados para jogar futebol, e o polo de elefantes é um esporte bem-estabelecido em alguns países asiáticos (REES, 2021, p. 127).

2.4 Um cornaca português de primeira viagem

Os olhos do autor veem o elefante, na maior parte das vezes, como um elefante mesmo, manifestando essencialmente sua natureza biológica em comportamentos típicos de elefantes domesticados, que, como quaisquer outros animais, humanos ou não, recorrem a seus instintos sempre que precisam deles. Dessa forma, Saramago acompanha a caravana por todo o trajeto, mantendo-se atento às necessidades básicas de Salomão — comer, beber, descansar e dormir — e evocando comportamentos característicos da espécie, como tomar banho, chafurdar na lama e esfregar-se em árvores, além de ficar irritado de vez em quando.

Desde sua primeira aparição, em seu cercado em Belém, Salomão dá provas de que adora um bom banho, que, aliás, há muito não vê:

Foi notório o prazer do elefante. A água e a esfregaçāo da escova deviam ter despertado nele alguma agradável recordação, um rio na Índia, um tronco de árvore rugoso, e a prova é que durante todo o tempo que a lavagem durou, uma meia hora bem puxada, não se moveu donde estava, firme nas patas potentes, como se tivesse sido hipnotizado (p. 21).

Durante o trajeto da comitiva por terras portuguesas, Salomão toma vários banhos no Tejo, “alternando-os com voluptuosas chafurdices na lama, o que, por sua vez, era motivo, segundo a lógica elefantina, para novos e mais prolongados banhos” (p. 36). Durante sua evolução, os elefantes podem ter passado por uma fase totalmente anfíbia, havendo registros de elefantes asiáticos nadando por mais de três quilômetros no mar. Elefantes selvagens adoram um banho diário e, na Índia, é dever do cornaca garantir que seu elefante tome um banho completo todos os dias (REES, 2021, p. 202).

Salomão é gentil com quase todas as pessoas. Quando se despede de parte dos portugueses que o acompanharam até Castelo Rodrigo e que agora partem de volta para Lisboa, a uma ordem de Subhro para o primeiro homem da fila, “A mão estendida, a palma para cima”, o elefante “pousou sobre a mão aberta a extremidade da tromba e o homem respondeu ao gesto instinctivamente, apertando-a como se fosse a mão de uma pessoa”, e o homem teve que segurar as lágrimas. Um outro homem explodiu em um choro convulsivo, sendo tratado pelo elefante com especial complacência, “Passou-lhe a tromba pelos ombros e pela cabeça em carícias que quase pareciam humanas” (p. 120).

Agora sob a proteção dos austríacos, em Valladolid, ao partir finalmente para seu destino desconhecido, Salomão despede-se dos militares e do comandante português com especial carinho e, quando os soldados vão sumindo em uma curva do caminho, “deixa sair de sua garganta o seu barrito mais sentido” (p. 156).

Em seu papel de cornaca novato, Saramago imita Subhro em seu conhecimento da intimidade dos elefantes: “Se lhes falam ao ouvido em híndi ou em bengali, sobretudo quando estão a dormir, são tal qual o gênio da lâmpada, que, mal saído da garrafa, pergunta, Que manda o meu senhor.” (p. 142). Em um dos muitos discursos anacrônicos da história lê-se que um cronista de Hall, chamado Franz Schveyger, vai escrever que Maximiliano voltou em esplendor de Espanha, trazendo também um elefante que tem 12 pés de altura e “cor de rato”, e opina que Salomão reclamaria disso com uma resposta “rápida, directa e incisiva”: “Não é o elefante que tem cor de rato, é o rato que tem cor de elefante. E acrescentaria, Mais respeito, por favor.” (p. 245). Creio que Salomão não leu essa parte, pois poderia ter forçado Saramago a escrever mais uma cena, que teria forçosamente sido analisada no tópico seguinte.

2.5 Muita gente incomoda um elefante

Em algumas cenas do romance, Salomão está de mau-humor. Subhro tem medo de descer do elefante e de não ser capaz de subir de volta, pois havia o risco de que o animal, “por má disposição, por irritação, ou só para contrariar, se negasse a prestar serviço de ascensor”. (p. 35)

O padre de Valladolid quer ver o elefante com a intenção de exorcizá-lo, “A hora não é a melhor, interveio o cornaca, o elefante tem mau acordar.” (p. 82). Apesar de assim alertado pelo cornaca e depois pelo comandante do perigo que o elefante poderia representar, o padre começou a aspergir a cabeça de Salomão com (uma falsa) água benta:

O reverendo continuava o seu trabalho e, aos poucos, ia-se aproximando da outra extremidade do animal, movimento

que coincidiu com a aceleração das preces do cornaca ao deus ganeixa e com o súbito descobrimento, por parte do comandante, de que as palavras e os gestos que o padre vinha fazendo pertenciam ao manual do exorcismo, como se o pobre elefante pudesse estar possesso de algum demônio. Este homem está doido, pensou o comandante, e no instante mesmo em que o pensou, viu o cura ser atirado ao chão, caldeirinha para um lado, aspersório para outro, a água derramada (p. 84).

O elefante, “a menos de um palmo do alvo do tremendo coice que tinha começado por desferir, travou e suavizou o impacte.” (p. 84). Em vez de machucá-lo seriamente, Saramago preferiu castigar de maneira cômica o padre, que “ajudado pelos héracles locais, já tentava levantar-se, manifestamente dorido da anca esquerda, mas, por todos os indícios sem nenhum osso partido.” (p. 84). Lembramos nesse ponto que o espanto de Maximiliano diante da hipocrisia do padre — pois que somente à hipocrisia podemos atribuir o pensamento tão absurdo de que um animal, que nem deveria ter alma, segundo a própria doutrina que apregoa, possa estar possuído por um demônio — deve-se à sua simpatia pelo movimento reformista (ROCHA & ZOLLNER, 2011, p. 841).

Em passagem anterior, quando um homem se aproximou de forma incauta de Salomão e quase é escoiceado, o narrador alerta o leitor: “Sugere a mansidão em figura quando se olha para ele, porém, caso seja necessário, poderá tornar-se uma fera.” (p. 74-75)

Essa irritabilidade ocasional dos elefantes foi explorada pela romancista estadunidense Patricia Highsmith (1921-1995) — uma das maiores escritoras de suspense do século XX, mais conhecida pela criação do irresistível e diabólico Tom Ripley — no livro (de contos) que melhor revela sua incomum empatia pelos animais, *The Animal-Lover's Book of Beastly Murder* (1975), em que faz os mais variados animais domésticos dirigirem seus instintos homicidas aos seus donos. No conto *Chorus Girl's Absolutely Final Performance*, Vedete é uma elefanta circense solitária que se rebela contra a crueldade de seu novo tratador, com sérias consequências para ambos (HIGHSMITH, 2005).

Os elefantes machos, tanto indianos como africanos, mesmo os domesticados, podem ser fatalmente perigosos para o homem, incluindo seus cuidadores, e para grandes animais, mesmo os de sua própria espécie. Um aumento súbito de testosterona, que pode atingir 140 vezes os níveis normais, coloca-o periodicamente em uma condição denominada *musth*, caracterizada por altos níveis de agressividade e comportamento imprevisível e acompanhada pela secreção de uma

substância fétida produzida pelas glândulas temporais (REES 2021, p. 88-89). Elefantes nesse estado perseguem girafas, atacam e matam rinocerontes e mesmo membros de sua própria família, incluindo filhotes, sendo responsáveis pela morte de inúmeros tratadores. Em um parque na África do Sul (SLOTOW ET AL., 2001), mais de 60 rinocerontes (de duas espécies) foram mortos por elefantes africanos em 10 anos. Na Índia, os elefantes domesticados nesse estado são acorrentados a árvores e deixados sem alimento e água por vários dias, mas seus cornacas são frequentemente capazes de abreviar o estado de *musth*. Em zoos, os machos são presos por até dois meses, e sedativos também podem ser usados.

A literatura registra elefantes em *musth* de diferentes formas, desde o poema épico *Raghuvamsha*, de autoria do mais célebre poeta sânscrito, Kalidasa (século V), até *The Man With the Golden Gun* (1965), terceiro romance (póstumo) de Ian Fleming (1908-1964) da série de James Bond, em que o vilão se torna assassino depois de as autoridades terem matado a tiros seu elefante, que havia causado um grande alvoroço na cidade durante seu período de *musth*.

A vida real traz exemplos dramáticos. Em *Shooting an Elephant* (1936) — ensaio autobiográfico de George Orwell, *pen name* do britânico nascido na Índia Eric Arthur Blair (1903-1950) — o escritor, à época um oficial de polícia de uma cidade da Birmânia, é chamado para resolver o caso de um elefante domesticado que, durante seu período de *musth*, havia escapado das correntes a que havia sido submetido por seu *mahout* (cornaca).

Ele já havia destruído a cabana de bambu de alguém, matado uma vaca, invadido umas barracas de frutas e devorado todo o estoque; tinha também encontrado a van municipal da coleta de lixo e, quando o motorista saltou e fugiu, virou-a de ponta-cabeça e lhe infligiu violências (ORWELL, 2021, p.96).

O cornaca, única pessoa que conseguia controlá-lo, havia saído em seu encalço, mas dirigira-se a direção errada, estando no momento a doze horas do local. Orwell foi então surpreendido pelos gritos de uma velha, que tentava evitar que um grupo de crianças vissem o espetáculo com que se deparou em seguida:

Eu contornei o casebre e vi o cadáver de um homem espalhado na lama. [...] As pessoas disseram que o elefante tinha se aproximado do homem de repente [...] agarrado-o com a tromba, posto a pata em suas costas e o afundado na terra. [...] Ele estava de bruços com os braços abertos e a cabeça inclinada em um ângulo agudo para um lado. O rosto estava coberto de lama; os olhos, esbugalhados; os dentes, à

mostra, em um esgar que expressava uma agonia insuportável. A fricção da pata da fera tinha arrancado a pele de suas costas com a precisão com que se esfola um coelho (ORWELL, 2021, p. 97).

O policial Blair, portando um “rifle de elefante”, encontrou o animal às margens de um campo de arroz, comendo capim muito tranquilamente, convencendo-se de que seu pico de testosterona havia passado e que não deveria atirar nele. Contudo, fora acompanhado até o local por uma multidão de duas mil pessoas — um “mar de rostos amarelos acima das roupas espalhafatosas, rostos alegres e excitados com aquele bocado de diversão, todos certos de que o elefante levaria um tiro” — que, além do mais, queriam carne. “Eles não gostavam de mim, mas com o rifle mágico em mãos eu era momentaneamente digno de ser observado. E subitamente percebi que precisaria atirar no elefante, afinal.” Sofrendo intimamente, oscilando entre a compaixão pelo animal, que comia “com aquele ar cioso de avós que os elefantes têm”, e a vergonha que passaria diante da multidão de nativos caso não assumisse aquela postura dominante de um *sahib* que esperavam dele, Orwell, para delírio da multidão, acaba abatendo a tiros o agora indefeso elefante, que após um martírio de meia hora, é estripado quase até os ossos. “Quando o homem branco se torna um tirano, é a própria liberdade que ele destrói”. (ORWELL, 2021, p.98-99)

Felizmente, apesar de ser um elefante macho, Salomão não entrou em período de *musth* nesta história.

3 Simpatia, empatia, compaixão

A simpatia e a empatia de Saramago pelos animais, que trouxe para sua obra na forma de um verdadeiro bestiário, podem ser traçadas de volta à sua infância:

[...] [quando criança] eu saía de casa pela manhã e dava longas caminhadas. [...] Eu não me interessava por fantasias, mas pelo que ocorria. Se um sapo me aparecia, eu ficava a vê-lo, quieto, a observá-lo atentamente como o maior tesouro do mundo. Convivi muito com animais: bois, porcos, carneiros, cabras. Convivi com seus cheiros e com essa espécie de vida nada sofisticada que os animais levam. Eu gostava de estar com a natureza sem abstrair dela nada mais do que ela é (SARAMAGO, 1996, s.p.)

Não faz grande distinção entre uns e outros quando discorre sobre a diversidade de animais da caravana (“elefantes, homens, cavalos, mulas e bois”; p.35) ou quando lembra o leitor de que todos têm que “obedecer aos imperativos dos intestinos e da bexiga. Isto, no fundo, são animais, não há que estranhar”. (p. 52). E quando o padre reclama que o elefante tem nome de gente e diz que “os animais não são pessoas e as pessoas tão-pouco são animais”, ouve do cornaca um sonoro “não tenho tanto a certeza disso” (p.82). Em outra ocasião, o autor-narrador filosofa, de forma lírica: “Creio que na cabeça de salomão o não querer e o não saber se confundem numa grande interrogação sobre o mundo em que o puseram a viver, aliás, penso que nessa interrogação nos encontramos todos, nós e os elefantes.” (p. 118)

O que motivou Saramago a escrever essa história foi, afinal, a compaixão, ao saber do destino banal que teve o corpo de Salomão logo após sua morte: “O que me interessou na história deste elefante foi o fim que teve, quando depois de morrer lhe cortaram as patas para servir de bengaleiro à entrada do palácio e lá porem as bengalas, os chapéus, as sombrinhas.” (AGUILERA, 2010, p. 276)

Fiel à decisão (ou intuição) de escrever seu conto de forma leve, Saramago não faz o elefante sofrer durante a viagem, como deve ter sofrido o verdadeiro Salomão. Deixado a descansar durante a caminhada, graças, como vimos, às intervenções enfáticas e convincentes de seu cornaca, e tendo à disposição toda a forragem e a água de que necessita, suas agruras parecem concentradas na travessia dos Alpes. Sofre para subir as encostas nevadas (“não é um elefante feliz”), esticando a tromba para a frente para compensar a inclinação do terreno. O gelo adere aos pelos de seu costado, formando uma placa densa que não pode ser retirada por Subhro, que só faz desorientá-lo quando se desloca da cabeça para a traseira do elefante na tentativa de livrá-lo do gelo. Nossa cornaca português lembra-se do comportamento dos elefantes de esfregarem-se em árvores e lamenta sua ausência aqui (p. 206-209), mas o gelo acaba desaparecendo do dorso de Salomão de forma misteriosa:

Ou bem o elefante, qualquer um, e este em particular, dispõe de um sistema de auto-regulação térmica accidentalmente capaz, após uma necessária concentração mental, de derreter uma camada de gelo de espessura razoável, ou então o exercício de subir e descer montanhas em marcha acelerada fizera que o dito gelo se desprendesse da pele apesar do labiríntico entramado de pêlos que tanto trabalho havia dado ao cornaca fritz (p. 217).

Se Salomão não passou tão maus bocados assim nesta dileta companhia, tanto portuguesa como austríaca, Saramago não deixa passar a oportunidade de criticar o sofrimento dos elefantes de modo geral, quer “quando os azares da vida determinaram que teria de ganhar o triste pão de cada dia transportando troncos de árvore de um lado para outro ou aturando a curiosidade boçal de certos amadores de espetáculos circenses de mau gosto” (p. 166). Censura as pessoas que acreditam que os elefantes de circo se divertem ao serem forçados a equilibrar-se em esferas metálicas em que as patas mal conseguem encontrar apoio e ironiza afirmando que os elefantes, sobretudo os indianos, por sua boa índole, pensam “que é preciso ter muita paciência para aturar os seres humanos, inclusive quando nós os perseguimos e matamos para lhes serrarmos ou arrancarmos os dentes por causa do marfim” (p. 166). Em nova ironia, diz que “entre os elefantes recordam-se com frequência as famosas palavras pronunciadas por um dos seus profetas, aquelas que dizem, Perdoai-lhes, senhor, porque eles não sabem o que fazem. Eles somos todos nós...” (p. 166)

Ao desembarcarem em Gênova, após uma travessia marítima de quatro dias a partir de Girona, a multidão fica admirada com o porte do elefante:

[...] enorme, quase negro, com aquela tromba tão flexível como um chicote, com aquelas presas que eram como sabres apontados, as quais, na imaginação dos curiosos, ignorantes do temperamento pacífico do solimão, teriam sido poderosas armas de guerra antes de chegarem a transformar-se, como inevitavelmente sucederá, nos crucifixos e relicários que têm coberto de marfim trabalhado o orbe cristão (p. 175).

4 Outros bichos

Saramago gostava tanto de cães, como já sabemos (BERTOLUCI 2020a), que não se esquece de evocá-los, sente a falta deles quando a “caravana de homens, cavalos, bois e elefante foi engolida definitivamente pela bruma”, tão espessa que mais parecia que todos, homens e animais, deslocavam-se em meio a um puré de batata: “Um cão é um seguro de vida, um rastreador de rumos, uma bússola com quatro patas” (p. 86). Chega a lamentar a ausência aqui de seu cão ficcional preferido, quando, em meio àquele nevoeiro espesso, um homem fica perdido e teme morrer de frio ou ser devorado pelos lobos, e “tudo isto, ó sorte mofina, sem um cão para enxugar-lhe as lágrimas quando o grande momento chegasse.” (p. 88). Claro está que o autor se refere ao “cão das lágrimas”, personagem compassivo criado em

Ensaio sobre a cegueira (1995) e que acompanha sua dona, e tem a mesma sorte que ela, em *Ensaio sobre a lucidez*, quase dez anos mais tarde (2004).

Quem não tem cão, caça com lobos. Um pequeno grupo de três lobos ibéricos surge no alto de uma colina e põe-se a observar a caravana, trazendo apreensão para os homens. Fala-se deles com admiração, mas logo vão-se embora, poeticamente: “Agora, recortados primeiro contra o fundo de nuvens e movendo-se como se em vez de andar deslizassem, os lobos, um a um, desapareceram.” (p. 105). Os lobos não tornam a aparecer, a não ser na história que Subhro ouve de um dos homens do grupo e que repete ao comandante português. Conta de uma vaca que se havia perdido nos campos com sua cria de leite e que se vê forçada a defender-se e ao bezerro contra toda uma alcateia durante doze dias e doze noites “com frio, e chuva, e gelo, e lama, e pedras como navalhas, e mato como unhas, e breves intervalos de descanso, e mais combates e investidas, e uivos, e mugidos”, e ainda assim amamentava o vitelo. Foi encontrada e salva pelo dono, que ironicamente a matou depois de dois dias por ter-se tornado brava e indomável, pois “tendo aprendido a lutar, aquele antes conformado e pacífico animal não poderia parar nunca mais”. Impossível não ver aí uma metáfora para os oprimidos. É claro que a história, de todo inacreditável, foi questionada (por um soldado que entendia de lobos), e, após uns ajustes aqui e ali, todos concordaram que a heroica vaca deve ter-se perdido e lutado e ferido, no máximo, um lobo, “e depois se deixou ali pastando e dando de mamar ao vitelo, até ser encontrada.” (p. 114-116).

Desde Valladolid sob a escolta do arquiduque, o elefante e o cornaca embarcam em um navio no porto de Rosas, em território catalão, com destino a Gênova, de modo que os bois e homens que transportavam a água e a forragem de Salomão puseram-se no caminho de volta a Valladolid e daí para casa. Em um meta-discurso notável, enquanto aguarda que o arquiduque venha inspecionar o elefante no convés, o narrador nos tranquiliza quanto ao destino dos bois que voltavam para Lisboa:

[...] enquanto [o arquiduque] chega e não chega, tranquilizemos os leitores, que tão preocupados têm andado pela falta de informações sobre o carro de bois [...] o carro de bois vai no seu caminho, rumo a valladolid, onde donzelas de todas as condições estão entretecendo colares de flores para adornar com eles a cornamenta dos bovinos à chegada [...] ao que parece uma delas ouviu dizer [...] que era um costume antigo, talvez do tempo dos gregos e romanos, esse de se coroarem os bois de trabalho, e, tendo em conta que caminhar, entre ir e voltar, duzentas e oitenta léguas, não era insignificante labor (p. 170).

Essa suavidade com que o narrador-de-Saramago-ele-mesmo fala do destino dos bois contrasta diametralmente com a crueza com que descreve o sofrimento e a morte dos bois que puxam os carros que transportam as pesadíssimas pedras e o enorme calhau destinados à construção do convento de Mafra em *Memorial do convento* (1982) (SARAMAGO, 2000; BERTOLUCI, 2020b). Tenho a impressão de que assim o faz para contrastar, segundo sua visão, a dignidade dos dois trabalhos: digno, no caso de manter vivo o inocente Salomão.

Durante um diálogo com o padre, um aldeão (um alter ego de Saramago) questiona-o sobre a lógica da morte dos porcos que se afogam no mar da Galileia porque Jesus transferiu para eles os demônios exorcizados de uns endemoninhados das imediações.

Não percebo por que tinham esses porcos que morrer, está bem que jesus tenha feito o milagre de expulsar os espíritos imundos do corpo do geraseno, mas consentir que eles entrassem nuns pobres porcos que nada tinham que ver com o caso, nunca me pareceu uma boa maneira de acabar o trabalho, tanto mais que, sendo os demónios imortais, porque se não o fossem deus ter-lhes-ia acabado com a raça logo à nascença, o que eu quero dizer é que antes que os porcos tivessem caído à água já os demónios se haviam escapado, em minha opinião jesus não pensou bem [...] (p. 79).

O caso dos porcos é tão caro a Saramago, que ele retorna ao tema mais à frente, com redobrada ironia, quando Salomão realiza o “milagre”, encomendado pelo padre ao cornaca, de ajoelhar-se diante da igreja:

[...] não é todos os dias que um elefante se ajoelha solenemente à porta de uma basílica, dando assim testemunho de que a mensagem evangélica se dirige a todo o reino animal e que o lamentável afogamento daquelas centenas de porcos no mar da galileia foi apenas resultado da falta de experiência, quando ainda não estavam bem lubrificadas as rodas dentadas do mecanismo dos milagres (p. 194).

Na verdade, pensando melhor, o caso lhe é caríssimo; a mesma indignação pelo sofrimento e perda daqueles animais inocentes, sem nenhum resultado

relevante em termos de diminuição do mal no mundo, já havia sido expressa em *História do cerco de Lisboa* (1989):

[...] assim como há milagres para o bem, também os tem havido para o mal, testemunhem-no aqueles infelizes porcos da Escritura que se lançaram ao precipício quando o Bom Jesus lhes meteu no corpo os mafarricos que no endemoninhado estavam, de que resultou padecerem martírio os inocentes animais, e só eles, pois muito maior tinha sido a queda dos anjos rebeldes, logo feitos demónios, quando do motim, e, que se saiba, não morreu nenhum, com o que não se pode perdoar a imprevidência de Deus Nosso Senhor que por essa desatenção deixou fugir a oportunidade de lhes acabar com a raça por uma vez (SARAMAGO, 2003, p.19).

Duas outras passagens do livro manifestam compaixão pelo sofrimento dos animais. Na primeira, os soldados austríacos temem que os cavalos quebrem a perna no gelo; na segunda, quando se anuncia a morte de Salomão, o narrador lamenta que os animais “simplesmente morrem sem uma enfermeira que lhes ponha a mão na testa” (p. 255).

5 As duas mortes de Salomão

Saramago sintetiza o desfecho da história em menos de duas páginas (p. 255-256). Começa por informar ao leitor que “O elefante morreu quase dois anos depois [de ter chegado a Viena], no último mês de mil quinhentos e cinquenta e três”, mas poderia ter dito “menos de dois anos depois”. Explico: Salomão nasceu em cativeiro, na Índia, em 1540 (WIKIPEDIA, 2021), tendo, portanto, cerca de 13 anos de idade por ocasião de sua morte. Estimativas atuais da expectativa de vida de elefantes asiáticos em cativeiro na Europa apontam uma média de 47,6 anos, e a análise de 4500 animais concluiu que elefantes em zoos atingem metade da longevidade de seus coespecíficos de populações protegidas em suas áreas de ocorrência natural (REES, 2021, p. 155). De fato, há registros de animais cattivos que viveram 86 anos, no Zoológico de Taipei (Taiwan), e pelo menos 77 anos, na América do Norte (REES, 2021, p. 155). Vimos também que Kala Nag chegava aos 70 anos quando ajudou Toomai dos Elefantes, e podemos confiar em Kipling quando se trata de elefantes indianos (KIPLING, 1996). Desse modo, pode-se concluir que Salomão teve morte precoce, merecendo bem cada lágrima da rainha.

“A causa da morte não chegou a ser conhecida”. Sabemos, no entanto, que “Soliman foi colocado em local para visitação, e depois foi conduzido para a *Menagerie*, em Eberdorsdorf, onde permaneceu cerca de um ano e meio, e faleceu por causa de alimentação inadequada, ou por um descuido do tratador” (ROCHA & ZOLLNER, 2011, p. 843), o que não chega a ser uma surpresa quando se considera o pouco conhecimento que se tinha da biologia dos elefantes no século XVI. Contudo, não podemos descartar o esforço a que o animal foi submetido durante sua caminhada através da Península Ibérica, passando por estradas em mau estado de conservação e áreas quase desérticas, e pelos vales alpinos gelados, sem contar a viagem de navio através do Mediterrâneo e a subida do Danúbio.

As reações do rei e da rainha à fatídica notícia da morte de Salomão já foram devidamente mencionadas aqui. Quanto a Subhro, recebeu os salários que lhe eram devidos e uma “propina bastante generosa, e, com esse dinheiro, comprou uma mula para servir-lhe de montada e um burro para levar-lhe a caixa com os seus poucos haveres.” Disse que voltava a Lisboa, mas não se tem notícia de que lá tenha chegado. “Ou mudou de ideias, ou morreu no caminho.” Mais melancolia que isso só a que virá a seguir.

O que foi feito com o corpo de Salomão e que, como sabemos, chocou Saramago e deu-lhe o desejo de contar essa história foi que esfolaram o elefante e cortaram-lhe as patas dianteiras para fazer recipientes para bengalas, guarda-chuvas e sombrinhas. Entre as informações de que Saramago nos poupou, estão a de que com alguns ossos construíram um tamborete em que foram gravadas informações sobre o elefante e seu trajeto até Viena e a de que a pele foi taxidermizada e recebeu presas moldadas em gesso. Ambos, tamborete e pele, trocaram de proprietários e de cidade mais de uma vez. Durante a Segunda Guerra Mundial, a pele, que estava em Munique desde 1928, embolorou, e das sobras foram feitas solas de sapato (ROCHA & ZOLLNER, 2011).

“Como se vê, a Salomão não lhe serviu de nada ter-se ajoelhado.” Como se vê, Saramago ironiza os dogmas católicos sempre que pode, e ele pode sempre.

O leitor que se interessar pelos detalhes históricos da peregrinação dos restos de Salomão pelas cidades e museus da Alemanha ou pelos registros iconográficos de sua passagem pelos países que atravessou deve consultar Rocha & Zollner (2011), Fonseca (2016) e Wikipedia (2021) e as referências aí citadas.

Ficarei aqui, ao lado de Saramago, lamentando o destino de Salomão e refletindo sobre a brevidade da vida e sobre o papel que nela têm homens, mulheres e animais.

Aquelas patas que tinham andado milhares de quilômetros até chegar a Viena, no fundo era uma metáfora da inutilidade da vida, não conseguimos fazer dela mais do que o pouco que ela é. Que destino! Que destino!

Nota

¹ "List of fictional pachyderms". Uma longa lista de personagens que inclui, além de elefantes, outros paquidermes, como rinocerontes e hipopótamos, e outros meios de representação, como histórias em quadrinhos, cinema e televisão.

Bibliografia

- AGUILERA, Fernando Gómez (org.). *As palavras de Saramago - Catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ARNAUT, Ana Paula. José Saramago: singularidades de uma morte plural. *Revista de Letras* (UTAD), II série, n. 5, p.107-120, 2006.
- ARNAUT, Ana Paula. Novos rumos na ficção de José Saramago: os romances fábula (*As Intermitências da Morte, A Viagem do Elefante, Caim*). *IPOTESI*, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p.25-37, 2011.
- BERTOLUCI, Jaime. Um cão perdido na Lisboa medieval de Saramago. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.34, n.98, p.317-330, 2020a.
- BERTOLUCI, Jaime. Os mansos morrem trabalhando e os bravos, lutando. *Revista USP*, São Paulo, n.125, p.53-66, 2020b.
- COSTA, Viegas Fernandes da. 2009. "A Viagem do Elefante" de José Saramago. Sarau Eletrônico, Biblioteca da Universidade Regional de Blumenau, Santa Catarina, Brasil. Acessível em https://bu.furb.br/sarauEletronico/index.php?option=com_content&task=view&id=135. Capturado em 17 de maro de 2021.
- DE CAMP, Lyon Sprague. *An Elephant for Aristotle*. Doubleday, 1958.
- FONSECA, Jorge. Uma representação de Salomão, o elefante do príncipe Carlos de Espanha e do arquiduque Maximiliano de Áustria, em Montemor-o-Novo? *Almansor - Revista de Cultura*, n. 2, 3^a série, p.39-45, 2016.
- HIGHSMITH, Patricia. *O Livro das feras (para amantes de animais)*. Porto Alegre: L&PM, 2005.
- KIPLING, Rudyard. *O Livro da selva*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1996.
- KRAMER, Heinrich & SPRENGER, Joseph. *O martelo das feiticeiras, ou Malleus maleficarum*. 28^a edição. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.
- MACIEL, Maria Esther. Zoopoéticas contemporâneas. *Remate de Males*, Campinas, v.27, n. 2, p.197-206, 2007.
- ORWELL, George. *Dentro da baleia e outros ensaios*. Jandira: Principis, 2021.
- REES, Paul A. *Elephants under human care - The behaviour, ecology, and welfare of elephants in captivity*. Londres: Academic Press, 2021.

- ROCHA, Denise & ZOLLNER, Cintia de Vito. Imagens de um elefante indiano, nos anos de 1551 e 1552, em percurso europeu (Saramago). *III Encontro Nacional de Estudos da Imagem*. Londrina, 2011.
- SARAMAGO, José. "A gente, na verdade, habita a memória". O Estado de S. Paulo, São Paulo, 21 de setembro de 1996 [Entrevista a José Castello], 1996.
- SARAMAGO José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.
- SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. 25.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SARAMAGO, José. *A viagem do elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SARAMAGO, José. *Caim*. Companhia das Letras. São Paulo, 2009.
- TWAIN, Mark. *Contos de Mark Twain*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- WIKIPEDIA. Soliman (Elefant). Acessível em [https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Soliman_\(Elefant\)&oldid=208080527](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Soliman_(Elefant)&oldid=208080527) Capturado em 23 de março de 2021.

JOSÉ SARAMAGO, CRONISTA

JEAN PIERRE CHAUVIN

Assim aconteceu, segundo dissemos
(Fernão Lopes)¹

1 Gênero

Discutir as características da crônica pode ser uma tarefa tanto prazerosa quanto complexa, maiormente quando se está diante de um escritor habilidoso nesse e em outros gêneros, como José Saramago. Quando se fala da crônica, costuma-se remetê-la a Cronos² e mapear as transformações de um gênero que somente na modernidade passou a ostentar caráter circunstancial, quase sempre colado a perspectivas pessoais ou eventos do cotidiano, na forma do comentário ligeiro sobre os temas mais diversos.

Na Antiguidade, o contato prolongado entre gregos e romanos, pelo menos durante os três séculos que antecederam a chamada era cristã, resultou no contágio de diferentes práticas discursivas. Entre os latinos, derivaram outras formas de escrever a história: *Ânua* e *Anais* — registros periódicos em que se fazia o lançamento ordenado (cronológico, portanto) de eventos considerados mais relevantes, redigidos por políticos, historiadores ou pensadores (WEBSTER, 1995).

À época em que decaia o Império Romano, Cornélio Tácito (54-120 d.C.) redigiu seus *Anais*. Durante a maturidade, ele contou a vida de diversos imperadores, no período entre 14 e 68 da chamada “era cristã”.³ Nos códices que deixou, lastreados pela história do Império, podemos perceber alguns elementos também presentes na crônica (aqui, entendida como registro), que viria a se constituir como gênero historiográfico ao final da Idade Média⁴.

Concebidas e registradas como documentos oficiais, sob a atenta fiscalização dos reinos e do Vaticano, as crônicas oficiais serviam como registro das circunstâncias relacionadas às práticas religiosas, militares e políticas, no mundo cristão. Antônio José Saraiva (1997, p. 19) sugeriu que “Os reis e os principais

senhores não perdiam de vista os cronistas. Há verdadeiras campanhas de escritos a recobrir as lutas das casas senhoriais". Elas eram escritas sob encomenda dos reis e autoridades religiosas. O objetivo dos correspondentes, por exemplo, dividia-se entre aconselhamentos políticos, divulgação de regulamentos, leis e bulas papais.⁵

Não há pretensão, aqui, de propor uma arqueologia do gênero. O que importa observar é que parte considerável de nós continua a considerar a crônica como gênero literário "menor". Embora se reconheça o propósito didático dos estudos⁶ que defendem essa caracterização, seria produtivo refletir com mais vagar a esse respeito. O primeiro aspecto a observar é que o emprego desse adjetivo ("menor") implica comparação — quase sempre desfavorável — com textos de outros gêneros. A premissa leva a subentender que a crônica seria uma modalidade inferior, quando contrastada com gêneros considerados "maiores" em profundidade e extensão, a exemplo do conto, da novela e do romance. Acompanhando Carlos Reis (2018, p. 71):

A relativa notoriedade da crônica não impede que, por vezes, ela seja desvalorizada como um gênero menor ou, quando muito, híbrido, com ressonâncias dos registos diarístico, memorial, ensaístico etc. Maupassant, que foi autor de centenas de crônicas, falou na "grande querela dos romancistas e dos cronistas" e acrescentou: "Os cronistas atacam os romancistas por fazerem crônicas medíocres e os romancistas atacam os cronistas por fazerem maus romances".

Houve quem afirmasse que a crônica "moderna" deveria a sua condição de texto consumível por pertencer a um mundo ditado pela universalização das mercadorias. Ela constituiria uma modalidade menos "estável" que as outras "formas" escritas em prosa a partir do século XIX, segundo Davi Arrigucci Júnior (1987, p. 53):

[...] a crônica é ela própria um fato moderno, submetendo-se aos choques da novidade, ao consumo imediato, às inquietações de um desejo sempre insatisfeito, à rápida transformação e à fugacidade da vida moderna, tal como esta se reproduz nas grandes metrópoles do capitalismo industrial e em seus espaços periféricos. À primeira vista, como parte de um veículo como o jornal, ela parece destinada à pura contingência, mas acaba travando com esta um arriscado duelo, de que, às vezes, por mérito literário

intrínseco, sai vitoriosa. Não raro ela adquire assim, entre nós, a espessura de texto literário.

Poderíamos persistir indefinidamente a debater o estatuto literário ou não-literário da crônica, entre o folhetim, a coluna de jornal e o *blog*, tornando a discussão mais empolgante (ou mais ociosa). Mas, parece mais relevante salientar que a crônica, como a conhecemos hoje, é um gênero recente, do ponto de vista histórico. Não custa lembrar que ela serviu a propósitos bem diversos: ela tanto nomeava os relatos historiográficos encomendados por reis e rainhas, desde o final da chamada Idade Média e o início da “Era Moderna”, quanto as seções de *faits divers* para “entretenimento”, que circulavam em folhetins ou rodapés de jornais, pelo menos desde o final do século XVIII, na Europa.

2 Dicção

Neste comentário, o propósito maior é discorrer sobre as crônicas produzidas em nosso tempo, quer dizer, aquelas escritas desde o final do século XX. Aderente aos veículos de notícia, às coletâneas em livro e às mídias digitais, ela se caracteriza pela assimilação de um ou mais gêneros literários, que encontram abrigo num texto quase sempre ligeiro, de tom reflexivo, com alvos precisos. Horácio Costa (1997, p. 87) percebeu bem que:

[...] para lá das definições dicionarescas, a crônica se caracteriza por ser, antes de mais nada, um tipo de prosa fundada na abertura, ou, ainda, na hibridez [...] Nele convergem ou podem conviver, sem uma relação de beligerância ou concorrência entre si, discursos de diversa índole e proveniência, tais como o lirismo, a memorialística, o comentário histórico ou moral, o jornalismo, o ensaio, o exercício crítico multidirecionado (crítica de artes plásticas, literatura ou música, etc.), e mesmo o metalinguístico (ou seja, autocritico), sem que qualquer um destes deles exerça uma função de dominância sobre os demais.

A crônica de José Saramago preserva as suas qualidades intrínsecas e frequentemente suscita diálogos cúmplices (Moutinho, 1999) com o leitor. Uma amostra eloquente disso está na possibilidade de o escritor abordar temas os mais diversos — sejam eles cotidianos, portugueses ou planetários — com a densidade peculiar à sua obra. A brevidade do texto não invalidava a pertinência do tema; nem comprometia a qualidade estética; tampouco anulava a razão do engajamento do

cronista, o que explicaria “a convivência dialéctica dos princípios da concisão e da digressão” (COSTA, 1997, p. 88). O próprio Saramago afirmou que ela:

[...] 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 da sensibilidade a estímulos que à primeira impressão poderão parecer de pouca relevância (SARAMAGO Apud REIS, 2018, p. 69).

Seria relevante discutir os temas das crônicas e o modo como o autor estiliza e maneja a linguagem, para além das difusas margens que se atribuem ao gênero. É sugestivo que em sua obra, a dicção do cronista, do memorialista, do diarista e dos narradores guarde alguma similaridade temática e estilística, como se vê nesta declaração do narrador-personagem H., no *Manual de pintura e caligrafia*: “Apesar das insuficiências que me deu para aqui confessar, sempre soube que o retrato justo não foi nunca o retrato feito” (MPC, p. 7). Outro fator a ser levado em conta é que a quase totalidade de suas crônicas recebeu título, o que colabora em esmaecer as fronteiras com os contos.

Veio enfim o café. É o melhor momento da refeição, aquele em que se ergue a cabeça para olhar o que nos rodeia. Ali, era péssimo que havia para ver: uma decoração extravagante, carregada de luminárias coloridas, de azulejos e mosaicos com motivos de tapeçaria rica, tectos forrados de lâminas de cortiça, e, em alcandroados canteiros, plantas de plástico, eternas, sem cheiros e abomináveis (BV, p. 38).

Essa crônica, de *A bagagem do viajante*, leva o nome de “As Personagens Erradas”. O título é explicitado no próprio texto: “aqueelas [personagens] que vivem por interposta imitação, as alienadas por opção” (BV, p. 38). Nesse caso, a ótica (ou foco narrativo) é a de um sujeito que narra o trajeto até um restaurante com refeições que custam “preços médios”. À proporção que a lemos, sentimo-nos mais próximos do enunciador. Não seria descabido sobrevoarmos as páginas do relato (ficcional ou não) no papel de insetos ou câmeras invisíveis que acompanhasssem o sujeito em sua caminhada, “rente ao muro”, durante a modesta refeição e o café.

Por sinal, a cena do café é enigmática, pois reparte o texto em dois tempos: um em que o “narrador/ cronista/ enunciador/ autor” soa vulnerável — “Em dias assim não me salvo nem sou boa companhia” (*BV*, p. 37). O segundo momento se dá após saborear o café. Nesse momento, damo-nos conta de que Saramago preparou uma boa cilada para os leitores: o motivo para seu desconforto não está em si mesmo, mas no fato de conviver, por força das circunstâncias, com pessoas que atuam mal perante o cenário de que ele comunga. A decoração do lugar acumula pastiches e serve de decorosa moldura à mediocridade e alienação geral: em suma, “as personagens erradas”.

A crônica seguinte está em *Folhas Políticas* — coletânea que reúne textos publicados na imprensa entre 1976 e 1988:

As palavras, meu caríssimo e único leitor, são infelizes, não podem defender-se de quem lhes troca o sentido, de quem não se sente obrigado a respeitá-las, precisamente porque é mínimo ou nulo o seu respeito pela pessoa humana. Falar em dignidade em Portugal, quando todos os dias se aprovam leis contra o povo, quando a Polícia espanca e vem depois esconder a mão, negar que tivesse espancado, quando a subserviência se instalou nos corredores do poder, começa por ser indignidade e acaba por ser perda de sentido moral (*FP*, p. 23).

Intitulado “Portugal, ou Porto Rico?”, o texto saiu no seriado *Extra* em 29 de julho de 1977. Nele, o enunciador adverte que os termos da Constituição estavam sendo ignorados. Embora não admitisse que Portugal equivalesse a Porto Rico (levando em conta a falta de soberania política do país americano) salienta que a “política nem sempre tem a cor das bandeiras” (*FP*, p. 24). Não seria despropositado sugerir diálogos entre essa crônica e a discussão sobre a relativa soberania portuguesa, suscitada em *A jangada de pedra*...

No excerto, o enunciador afeta modéstia, ao se dirigir ao “caríssimo e único leitor” — o que tanto permitiria vê-lo como cronista e como narrador de um romance de Henry Fielding, Laurence Sterne, ou Machado de Assis⁷. Da perspectiva de quem folheia o volume de crônicas, não há qualquer resistência a que o breve texto seja classificado e sorvido como crônica. Mas seria importante observar que a crônica tanto pode evocar a entrada de um diário, datado e situado espacialmente; quanto a narração de um livro de memórias; ou um romance que potencializasse minudências.

Repare-se, por exemplo, em como o narrador, ao modo de um cronista, comenta a queixa do revisor que protagoniza a *História do cerco de Lisboa*:

"Raimundo Silva, assim se apresenta quando o tem de fazer, omitindo o Benvindo de que não gosta. Ninguém está satisfeito com o que lhe coube em sorte, esta é uma grande verdade" (*HCL*, p. 27). Atente-se para o zelo com que a mulher do médico cuida dos outros no *Ensaio sobre a Cegueira*: "A mulher aproximou-se, reparou no lenço manchado de sangue, o seu agastamento apagou-se num instante, Pobrezinho, como foi que te aconteceu isto, perguntava compadecida, enquanto desfazia a improvisada atadura" (*ESC*, p. 17). Examine-se a atenção do narrador aos mínimos gestos e pensamentos do modesto funcionário da Conservatória, em *Todos os Nomes*:

A decisão do Sr. José apareceu dois dias depois. Em geral não se diz que uma decisão nos aparece, as pessoas são tão zelosas da sua identidade, por vaga que seja, e da sua autoridade, por pouca que tenham, que preferem dar-nos a entender que reflectiram antes de dar o último passo, que ponderaram os prós e os contras, que sopesaram as possibilidades e as alternativas, e que, ao cabo de um intenso trabalho mental, tomaram finalmente a decisão (*TN*, p. 41).

Consideremos outra amostra. Entre 2008 e 2009, o escritor redigiu breves textos de teor reflexivos em um *blog* hospedado no portal da Fundação José Saramago. Transposta para o livro, a primeira crônica (ou entrada de diário?) contém este sensível retrato de Lisboa:

A minha Lisboa foi sempre a dos bairros pobres, e quando, muito mais tarde, as circunstâncias me levaram a viver noutras ambientes, a memória que preferi guardar foi a da Lisboa dos meus primeiros anos, a Lisboa da gente de pouco ter e de muito sentir, ainda rural nos costumes e na compreensão do mundo (*OC*, p. 19).

Saramago deu a esse relato o título de "Palavras para uma Cidade". Quem conhece a prosa do escritor não terá dificuldade em associar tais palavras sobre a capital portuguesa com o que diz o diarista no segundo volume dos *Cadernos de Lanzarote* (CLII, p. 19) — "Na Noite de Natal puseram-me no sapatinho a promessa de uma antena parabólica. Pilar tinha achado que eu não podia continuar a viver sem notícias regulares da pátria, especialmente nestes dias que vamos ter eleições para a Presidência da República"; ou o que reconta o biógrafo de si nas *Pequenas memórias* — "Estamos numa cave da Rua E, ao Alto do Pina, há uma cómoda por baixo de uma abertura horizontal na parede, comprida e estreita, mais fresta que

janela, rente ao pavimento da rua” (*PM*, p. 111). Também perceberá pontos de contato entre a crônica e algumas passagens de *O ano da morte de Ricardo Reis*: “O motorista olhou pelo retrovisor, julgou que o passageiro não ouvira, já abria a boca para repetir, Para onde, mas a resposta chegou primeiro, ainda irresoluta, suspensiva, Para um hotel” (*AMRR*, 2006, p. 13).

Essas breves amostras parecem reforçar a premissa de que a crônica, tanto mais a crônica saramaguiana, não pode ser lida como se estivesse à sombra de seus contos, livros de memórias, peças de teatro, poemas e romances. A dicção do cronista, que nem perde nem sobrepuja a voz do romancista, leva-nos a reconsiderar a multiplicidade de temas que abordou nelas; o papel de que se o autor se revestia, como se se tratasse de um historiador crítico (ou escritor ensaísta) com a franca disposição de dinamitar as ideias-feitas, as ideologias e o senso comum.

Como argumentou Isabel Moutinho (1999, p. 81), sendo um “escritor que se assume empenhado, não renuncia à responsabilidade de pelo menos passar o testemunho e não deixar cair tais injustiças sociais no esquecimento. A crônica de José Saramago vai-se então definindo, sem grandes alardes, como gesto de intervenção”. De acordo com Maria Alzira Seixo (1999, p. 18-19):

Costuma dizer o autor, referindo-se à relação que as crónicas entretêm com a sua restante obra, que “está lá tudo”; e, com efeito, quase tudo, pelo menos, parece já lá estar. Não só no que diz respeito à temática: a relação identidade/ alteridade; a articulação entre o homem e a terra; o projecto humano e a sua transposição, ou transcendência; a concepção do “homo viator” e a sua incidência temporal; não só também no que diz respeito à constelação de motivos preferenciais que preenchem essa temática: a água, a embarcação, a estrela, o silêncio, a pedra, o rumor — mas também nas atitudes dominantes: ceticismo radical no limite do desengano em fulgurações entretecido por um ilimitado entusiasmo na capacidade de construção humana.

Como esses tópicos são representados na ficção do autor? Odil José Oliveira Filho (2011, p. 175) notou pontos de contato entre romances produzidos em diferentes momentos de sua carreira. A seu ver, eles:

[...] compõem uma tendência no interior da produção saramaguiana, que pode ser percebida mais explicitamente no tratamento que dão a um mesmo tema: o da solidão. Nesse âmbito, *Todos os Nomes* e *O Homem Duplicado* perfilam-se a

outros textos anteriores, a saber, *História do Cerco de Lisboa*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e *Manuel de Pintura e Caligrafia*, estruturando um conjunto de romances em que a figura de um “herói problemático” confronta-se com um mundo a que não se sente mais integrado.

Ora, solidão e desacordo perante o mundo não são sintomas manifestados exclusivamente por suas personagens. Descontada a distância que há entre o homem civil e a *persona* cronista, são fartos os exemplos que sugerem estarmos diante de textos que amplificam a fala de um sobre os outros, frente às muitas razões para seu desconforto perante os rumos tomados (ou desprezados) pela humanidade, seja ela materializada na figura de um partido político⁸, seja nos descaminhos singrados pelos habitantes de seu país, em comparação com outros. Para Saulo Gomes Thimóteo (2013, p. 184):

Tanto o narrador (com ares de ensaísta) quanto os personagens tornam-se possuidores de uma voz e de uma consciência em busca de expressar-se e compreender, por meio das contestações, o mundo em múltipla significação. O cronista, assim, torna-se ele mesmo personagem, ou *persona*, intentando as próprias descobertas. O autor-Saramago capta os instantes e impressões cotidianas e transforma-as em mote para um comentário. Usando uma máscara como cronista-Saramago, mescla as próprias experiências (a infância no campo, o posicionamento social do intelectual adulto) com o amplo lastro que o gênero da crônica permite: podendo assumir tons líricos, retóricos e até mesmo ficcionais. O que se pode perceber, nos quatro livros de coletâneas de crônicas, é um escritor que se estabelece como partícipe do contexto histórico português e constante incentivador de que o leitor também se descubra como peça integrante dessa coletividade.

A periodicidade da escrita, a difusão em veículos de grande circulação, tanto aproximaram a crônica de caráter “consumível” do ritmo do jornal de grande tiragem, quanto levou o escritor a trabalhar em uma escala de acentuada produção de textos, quase sempre aderentes a eventos do cotidiano e a percepções sobre a condição humana. Seria possível elencar assuntos e características que

especificariam a crônica e a prosa saramaguiana? Comecemos por um dos temas mais recorrente:

O homem, entretanto classificado por um rótulo pessoal que o distinguirá dos seus parceiros, saídos como ele da linha de montagem, é posto a viver num edifício a que se dá, por sua vez, o nome de Sociedade. Ocupará um dos andares desse edifício, mas raramente lhe será consentido subir a escada. Descer é permitido e por vezes facilitado. Nos andares do edifício há muitas moradas, designadas umas vezes por camadas sociais, outras vezes por profissões. A circulação faz-se por canais chamados hábito, costume e preconceito. É perigoso andar contra a corrente dos canais, embora certos homens o façam durante toda a sua vida (*OC*, p. 109).

As metáforas são poderosas. O cronista/ diarista substitui nome por “rótulo pessoal”; família por “linha de montagem”; “Sociedade” por “Edifício”; classe social por “andar”. Após descrever a situação dos homens, dispostos perante o coletivo, o enunciador observa que apesar dos perigos, “certos homens” nadam “contra a corrente dos canais durante toda a sua vida”. Escrita ao final da sua existência, seria tentador descrever essa crônica como uma espécie de testemunho em tom de protesto daquele sujeito que nascera oitenta e seis anos antes em Azinhaga, tivera escolaridade modesta e desempenhara funções as mais díspares, entre a serralharia e a escritura. O “homem”, diríamos nós, pode se referir ao próprio Saramago; mas não se restringe a ele. A questão que o impulsiona tem quase sempre conteúdo que diz respeito ao coletivo: diagnostica os destinos que uns e outros terão numa sociedade regulada pela ilógica do lucro, fundada nas desigualdades sociais e banhada pelos canais do “hábito”, do “costume” e do “preconceito”.

3 Protagonistas

Saramago era um ensaísta que colocava sobre o palco central da História as pessoas ditas comuns, enquanto ridicularizava o arbítrio e a futilidade de reis, padres, soldados, políticos e demais sujeitos, mais ou menos poderosos, realçados pela grandiloquência megalomaníaca e a falácia autoritária: “Os políticos têm destas habilidades: substituem o que não compreendem pelo que apenas repetem. E como aquilo que muito se repete, força é que se decore, não é raro que fale fluente quem daquilo que diz pouco sabe” (*FP*, p. 63).

Nesse sentido, em lugar de perceber a crônica como gênero inferior ou menos relevante, diria que ela contém e compartilha dos principais traços de sua prosa

ficcional. Bastaria ler este trecho de *Memorial do Convento* para desconfiarmos de que a distinção entre os gêneros, em José Saramago, pode constituir uma taxonomia improdutiva e talvez inútil, que dificilmente contribuirá na análise e interpretação do que escreveu:

Grita o povinho furiosos impropérios aos condenados, guincham as mulheres debruçadas dos peitoris, alanzoam os frades, a procissão é uma serpente enorme que não cabe direita no Rossio e por isso se vai curvando e recurvando como se determinasse chegar a toda parte ou oferecer o espetáculo edificante a toda a cidade (*MC*, p. 52).

O narrador submete a cidade a uma enorme lupa, feito demiurgo habilidoso que fizesse da micronarrativa a forma privilegiada de um romance classificável como “histórico” — orientado para os sujeitos invisibilizados pelos manuais escolares. Não é necessário empreender grande esforço para perceber na dicção desse narrador os trejeitos do cronista: “Saber de armas e de balística, de táticas e de estratégia, é de certeza uma excelente coisa. Mas saber ler, saber ler-nos, é coisa também excelente e de que o poder militar tiraria algum proveito” (*FP*, p. 21).

Isso nos leva a inferir que pouco importa se as crônicas saramaguianas reproduzem relatos fidedignos, pautados em episódios efetivamente vividos pelo homem que as escreveu: “Compreendemos melhor o deus bíblico quando conhecemos os seus seguidores. Jeová, ou Javé, ou como se lhe chame, é um deus rancoroso e feroz que os israelitas mantêm permanentemente actualizado” (*OC*, p. 142). A esse respeito, recorde-se ainda que as formas literárias são intencionalmente hibridizadas pelo escritor: “Não por acaso [...], a indicação genológica da 1^a edição de *Manual de pintura e caligrafia – ‘Ensaio de Romance’*⁹ – aponta para uma vertente marcadamente reflexiva (característica do gênero ensaio)”, observa Ana Paula Arnaut (2008, p. 19).

Por sua vez, Márcia Gobbi (2011, p. 66) assinalou que em *História do cerco de Lisboa*, a “intertextualidade” se dá na “relação que o texto ficcional mantém com suas possíveis fontes históricas: o seu arcabouço factual, discursivamente organizado. Tanto por ‘curiosidade histórica’ como por uma intenção deliberada de confrontar, ainda que sumariamente, os dois universos (o historiográfico e o ficcional) de modo produtivo”. Bastaria lembrar quantos dentre seus romances trazem a palavra “ensaio”, à maneira de subtítulo. Supondo que o leitor deseje mais um exemplo, releiamos esta passagem de *A Jangada de Pedra*:

É tempo de explicar que quanto aqui se diz ou venha a dizer é verdade pura e pode ser comprovado em qualquer mapa, desde que ele seja bastante minucioso para conter informações aparentemente tão insignificantes, pois a virtude dos mapas é essa, exibem a redutível disponibilidade do espaço, previnem que tudo pode acontecer nele. E acontece (*JP*, p. 18).

Repare-se: o narrador proclama ser o portador da “verdade”. A afirmação soa engenhosa, pois reafirma o pacto de leitura com o leitor e, simultaneamente, expande o horizonte do romanesco para além do relato, que é sabidamente ficcional. A intrusão do narrador não é decorativa; ela induz a leitura. Não serve tanto a nos certificar da autenticidade do relato; mas recorda que, nas mãos certas, as palavras são capazes de contar qualquer história — inclusive aquela em que o gesto mínimo de um grupo de personagens tivesse acionado um dispositivo qualquer, capaz de destacar a Península Ibérica do continente europeu, deixando Portugal e Espanha à deriva entre a África e as Américas.

A ironia é dupla, pois também remete ao que sucedia especialmente a Portugal, deixado à deriva pela Europa, muito antes de o país vir a ser a menor parte da jangada. Por falar em relatos de viagens, será oportuno recorrer a outro gênero cultivado pelo escritor. No primeiro volume dos *Cadernos de Lanzarote*, lemos o seguinte:

Escrever um diário é como olhar-se num espelho de confiança, adestrado a transformar em beleza a simples boa aparência ou, no pior dos casos, a tornar suportável a máxima fealdade. Ninguém escreve um diário para dizer quem é. Por outras palavras, um diário é um romance com uma só personagem. Por outras palavras, e finais, a questão central sempre suscitada por este tipo de escrito é, assim creio, a da sinceridade. Por que então estes cadernos, se no limiar deles já se estão proondo suspeitas e justificando desconfianças? (SARAMAGO, 1997, p. 9).

Admitindo o cabotinismo de dar a público um diário sob a forma do livro, o escritor chama atenção para o aspecto fragmentário da escrita de si (“um diário é um romance com uma só personagem”). Levando em conta os artifícios empregados na reconstrução e enunciação dos fatos, adverte-nos de que a “verdade” importa muito pouco, diante dos *Cadernos*. Esse texto introdutório reforça a hipótese de que o autor estava ciente da dificuldade em estabelecer fronteiras nítidas entre o discurso historiográfico, a ficção, o relato pessoal e a crônica.

De modo similar ao que encontramos em seus diários, o cronista (de) José Saramago é, antes de tudo, um ser irrequieto e inconformado com a naturalização das assimetrias e demais absurdos do mundo “civilizado” e desumano neoliberal: “Falo do tempo e de pedras, e, contudo, é em homens que penso. Porque são eles a verdadeira matéria do tempo, a pedra de cima e a pedra de baixo, a gota de água que é sangue e é também suor” (*BV*, p. 188).

É sugestivo que seus contos e romances estejam repletos de passagens que lembram as crônicas e vice-e-versa. Provavelmente isso explique por que a nomenclatura literária, a tipologia discursiva, a sanha classificatória não deem conta do que cabe e sobra nos gêneros que identificam a obra – tanto do ponto de vista literário quanto social¹⁰. Com frequência, o cronista soa como o romancista: “O décimo terceiro apóstolo é alto, elegante, desportivo, cheira à água-de-colónia, tem as fontes adequadamente grisalhas, a pronúncia saxônica, um pouco ciciada – e chama-se Publicidade” (*BV*, p. 116).

O que romance retém da crônica? O fato de José Saramago recontar episódios da História fugindo aos panoramas que enalteciam celebridades e ignoravam as gentes pequenas (quase sempre invisíveis nos manuais panorâmicos, presos aos panoramas, às histórias de longa duração). O escritor estimulava o questionamento dos registros tradicionais, sugerindo que suas personagens desconfiassem dos “fatos” repisados em manuais escolares de cunho ufanista e edificante. A verossimilhança toma o lugar da pretensiosa verdade: o narrador coloca em xeque a historiografia institucional e abala a confiança de seus leitores nos materiais didáticos. Com trejeitos de cronista, o narrador não é neutro, pois sabe que não há discurso desprovido de ideologias e intenções. Burghard Baltrusch (2016, p. 10) ressalva que:

Saramago não pretende corrigir os factos da História. A técnica da substituição visa simplesmente a permutação do que foi pelo que poderia ter sido, propondo-se, assim, subtilmente, uma renovada leitura crítica desta mesma História. Por isso mesmo, o narrador d'*A Jangada* não é e não pode ser um narrador imparcial. É um narrador substituível que dá à leitora e ao leitor a impressão inquietante de assistirem a uma encenação objetiva, relativizadora e, ao mesmo tempo, metanarrativa: as várias vozes narrativas parecem criticar-se mutuamente, mas podem assumir, inesperadamente, a forma de um coro comentador e coletivo à maneira das tragédias gregas.

Dito em uma palavra, o escritor reverberava a concepção materialista da história, como sustentava Walter Benjamin¹¹. Aliás, o contato com seus romances e crônicas sugere que o movimento seja duplo. O evento histórico é colocado sob a lente policromática do narrador-cronista, antes de ser ofertado ao leitor dos romances — cioso (ou já desconfiado) do discurso oficial. Por sua vez, a crônica não se restringe à dimensão particular; serve-se de notícias do dia para discutir aspectos relativos à humanidade, o que a aproxima do conto filosófico e faculta o diálogo estimulante com quem lê: “Só me falta recomendar ao leitor que aplique o método no seu dia-a-dia: pegue nas palavras, pese-as, meça-as, veja a maneira como se ligam, o que exprimem, decifre o arzinho velhaco com que dizem uma coisa por outra” (*BV*, p. 87).

Não podemos esquecer, igualmente, os pontos de contato entre a crônica e sua poesia. Maria Alzira Seixo (1999, p. 16-17) notou que havia:

[...] uma certa coincidência de atitude entre a crônica e o poema lírico (articulação com o momento presente, brevidade do texto, possibilidade de captação das ressonâncias evocativas do seu sentido); uma prática constante de uma prosa medida, suscetível de criar no escritor um treino acentuado dos recursos estilísticos em função da densidade e da economia dinâmica do tempo que se vive.

Em *O ano de 1993*, encontramos esses versos que quadrariam igualmente bem em uma crônica que esquadrisse os moradores de um edifício, revelando seus atos e hábitos:

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 sobrevieram

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 (1993, p. 13).

Assim como acontece em numerosas crônicas de Saramago, poemas, contos, entradas de diário e episódios de romance também podem ser lidos como elucubrações sobre as contradições do homem, sobre a condição humana, e, mais especificamente, sobre o papel social do próprio escritor que pretende contagiar o leitor com vistas ao elogio da solidariedade e à destruição dos lugares-comuns. Sob esse aspecto, há outro elemento de que a crônica e o romance saramaguiano comungam: ambos encenam protagonistas humildes que contrastam sóbria e humanitariamente com o discurso falacioso e a pompa ruinosa das celebridades¹².

Isso talvez explicasse, ainda que provisória e parcialmente, esta declaração do autor: “a par daquilo que estou a contar, num romance ou noutro, creio que há também nesse livro e na sua trama uma arqueologia da minha própria pessoa” (SARAMAGO Apud REIS, 2015, p. 136). No que se refere à crônica, “aí há uma relação direta entre esse facto e aquilo que depois se escreve, embora muitas vezes da escrita à crónica aquilo que a crônica diz já não tenha tanto que ver com aquilo que a motivou” (SARAMAGO Apud REIS, 2015, p. 137).

Evidentemente, não se está a propor que a crônica e o romance saramaguiano sejam equivalentes; mas que, criados sob diferentes contextos entre o relato, a invencionice e a maquinção, ambos os gêneros se nutrem da narrativa reflexiva, dínamo com que o autor almejava contagiar os seus leitores, fosse por intermédio do comentário ligeiro (comportado pelas entradas do diário ou pela crônica), fosse recorrendo ao ruminar detido: “talvez houvesse que notar que há um certo apetite ensaístico em todos os meus romances” (SARAMAGO Apud REIS, 2015, p. 132).

Notas

* A versão reduzida deste artigo foi apresentada durante o evento *Celebrando José Saramago*, organizado por Jaime Aparecido Bertoluci e sediado no Instituto de Estudos Avançados da USP, em dezembro de 2020.

¹ “Vingança e glorificação de Inês de Castro” (LOPES Apud SARAIVA, 1997, p. 48).

² “Crono é o filho mais novo de Urano (o céu) e de Geia (a Terra). Pertencente, por conseguinte, à primeira geração divina, anterior a Zeus e aos Olímpicos”, ensina-nos Pierre Grimal (2005, p. 105). O historiador lembra ainda que, diferentemente de seus irmãos, Crono “ajudou a mãe a vingar-se do pai”, tomando o lugar de Urano no céu.

³ Termo também empregado por Breno Silveira, que fez o prefácio à edição brasileira dos *Anais de Tácito*. Em termos didáticos e culturais, nos países de religião cristã considera-se que a Era Cristã esteja relacionada ao nascimento de Jesus Cristo, no primeiro século de nossa Era. O período caracteriza-se pelo lento, mas persistente, contágio do catolicismo com os plebeus romanos, à época em que o Império entrava em sua fase de declínio.

⁴ “a crónica, tal como foi cultivada na Idade Média, pode ser considerada um antepassado da moderna historiografia. Nesse caso, ela faz prevalecer a dinâmica dos eventos como princípio que rege uma construção narrativa relativamente elementar do ponto de vista temporal, respeitando-se nela a ordenação cronológica dos referidos eventos. Ao mesmo tempo, o relato nem sempre está apoiado no testemunho de documentos e pode mesmo integrar uma certa componente ficcional” (REIS, 2018, p. 69-70).

⁵ “[Empregada] primeiramente no início da era cristã, [a crônica] designava uma lista ou relação de acontecimentos, arrumados conforme a sequência linear do tempo. Colocada, assim, entre os simples anais e a História propriamente dita, a crônica se limitava a registrar os eventos, sem aprofundar-lhes as causas ou dar-lhes qualquer interpretação. Em tal acepção, a crônica atingiu o ápice na alta Idade Média, ou seja, após o século XII. Nessa altura, porém, acercou-se francamente do polo histórico, o que determinou uma distinção: as obras que narravam os acontecimentos com abundância de pormenores e algo de exegese, ou situavam-se numa perspectiva individual da História, recebiam o tradicional apelativo de ‘crônica’, como, por exemplo, as obras de Fernão Lopes (século XIV). Em contrapartida, as simples e impessoais notações de efemérides, ou ‘crônicas breves’, passaram a denominar-se ‘crónicas’. [...] A partir do Renascimento (século XVI), o termo ‘crônica’ passou a ser substituído por ‘História’.” (MOISÉS, 2002, p. 131-2).

⁶ Em 1980, Antonio Cândido (2003, p. 89) declarou que “A crônica não é um gênero maior. Não se imagina uma leitura feita de grandes cronistas, que lhe dessem o brilho universal dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas. [...] Graças a Deus, seria o caso de dizer, porque sendo assim ela fica mais perto de nós. [...] o fato de ficar perto do dia a dia age como quebra do monumental e da ênfase. Não que estas coisas sejam necessariamente ruins. Há estilos roncantes mas eficientes, e muita grandiloquência consegue não só arrepiar, mas nos deixar honestamente admirados. O problema é que a magnitude do assunto e a pompa da linguagem podem atuar como disfarce da realidade e mesmo da verdade”.

⁷ “Jamais uma pobre Criatura dedicante pôs menos esperança em sua dedicada Dedicatória do que eu nesta” (STERNE, 1984, p. 45). “[...] sendo os fatos expostos sob diferentes luzes, cada leitor acredita no que quiser” (FIELDING, 2011, p. 229). “Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, coisa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte, e quanto muito, dez. Dez? Talvez cinco” (ASSIS, 2015, p. 67).

⁸ “A voz que se pronuncia na crônica é um ‘nós’, pois quer-se como representando a coletividade portuguesa, e é à coletividade de Portugal que se pede uma justificativa mais retida sobre o que o governo entende por compressão e subordinação, bem como por interesse particular e interesse geral. Assim, a contestação a que a crônica se propõe, disposta em porcelana retórica e fazendo uso de ironias, faz dela um gênero propenso ao engajamento do leitor” (THIMÓTEO, 2013, p. 191).

⁹ “Chamei-lhe Ensaio de Romance porque estava mais ou menos consciente de que havia nesse romance qualquer coisa de diferente, que era uma espécie de reflexão sobre o próprio romance” (SARAMAGO Apud REIS, 2015, p. 146).

¹⁰ Miriam Rodrigues Braga (p. 13) observa que “O trabalho que [Saramago] realizada com a língua é de escritura. Escritura entendida à luz das reflexões barthesianas: a relação que o escritor mantém com a sociedade, de onde a sua obra sai e para a qual se destina, além de ser a reflexão do escritor sobre o uso social da forma e a escolha que ele assim assume”.

¹¹ “O historicismo culmina com razão na História Universal. Talvez mais do que de que qualquer outra, a historiografia materialista se afasta dela em seu método. A História Universal não tem uma armadura teórica. Seu procedimento é aditivo: ela usa a massa dos fatos para preencher o tempo homogêneo e vazio. Já o fundamento da historiografia materialista, por sua vez, é um princípio construtivo. O pensar envolve não apenas o movimento dos pensamentos, mas também a sua suspensão” (BENJAMIN, 2020, p. 57).

¹² Álvaro Cardoso Gomes (1993, p. 38) destacou que a “subversão que Saramago empreende na concepção tradicional de história: quando o baixo se torna alto, sublime, o homem ganha em dignidade, grandeza e assume o plano principal da obra”. Segundo Ana Paula Arnaut (2008, p. 28), “[Em *Memorial do convento*,] O processo de substituição dos protagonistas decorre [...] do tipo de caracterização a que as personagens são submetidas. Isto é, a cor e o tom da linguagem utilizada, as

palavras escolhidas para construir e caracterizar personagens como o rei e a rainha — e a sua relação conjugal [...] são manifestamente disfóricos e críticos, por oposição ao leque vocabular usado para caracterizar Baltasar e Blimunda”.

Referências

- ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Lisboa: Edições 70, 1998.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. “Fragmentos sobre a Crônica”. In: *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 51-66.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 5 ed. 3. reimpr. Cotia: Ateliê, 2015.
- BALTRUSCH, Burghard. Nos 30 anos d’*A jangada de pedra*: José Saramago e a atualidade do discurso da “trans-ibericidade”. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, vol. 13, Ano XIII, n. 2, 2016.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de História*. Trad. Adalberto Müller; Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.
- BRAGA, Miriam Rodrigues. *A concepção de língua de Saramago: o confronto entre o dito e o escrito*. São Paulo: Arte & Ciência, 1999.
- CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés-do-chão”. In: *Para Gostar de Ler: crônicas*, Vol. 5. São Paulo: Ática, 2003, p. 89-99.
- COSTA, Horácio. “Da Poesia à Prosa I: Saramago Cronista”. In: *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997, p. 85-116.
- FIELDING, Henry. *A História das Aventuras de Joseph Andrews e seu amigo o Senhor Abraham Adams*. Trad. Roger Maioli dos Santos. Cotia: Ateliê, 2011.
- GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. *A Ficcionalização da História: mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- GOMES, Álvaro Cardoso. “José Saramago”. In: *A Voz Itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: Edusp, 1993, p. 33-43.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 5. ed. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- MERRIAN WEBSTER’s Encyclopedia of Literature. New York: Webster, 1995.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2002.
- MOUTINHO, Isabel. A crônica segundo José Saramago. In: *Colóquio/Letras*, n. 151/152 (José Saramago: o ano de 1998), 1999, p. 81-91.
- OLIVEIRA FILHO, José Odil. O fantástico e a alegoria no romance de José Saramago. In: RAPUCCI, Cleide Antonia; CARLOS, Ana Maria (orgs.). *Cultura e Representação: ensaios*. Assis: Triunfal Gráfica e Editora, 2011, p. 165-179.
- REIS, Carlos. *Dicionário de Estudos Narrativos*. Lisboa: Almedina, 2018.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2015.
- SARAIVA, José Antônio. *As crônicas de Fernão Lopes*. 4 ed. Lisboa: Gradiva, 1997.
- SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. 8 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote II*. 1. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SARAMAGO, José. *A bagagem do viajante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SARAMAGO, José. *A Jangada de pedra*. 16 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.
- SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SARAMAGO, José. *As pequenas memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SARAMAGO, José. *O ano de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SARAMAGO, José. *Folhas políticas*. Porto: Porto Editora, 2015.
- SARAMAGO, José. *O caderno: textos escritos para o blog*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SEIXO, Maria Alzira. "O exercício da crónica". In: *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: INCM, 1999, p. 16-21.
- STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Trad. José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- THIMÓTEO, Saulo Gomes. A crônica de José Saramago: voz contrária a um semear de palavras carunchadas. *Revista Estação Literária*, Londrina, v. 11, p. 183-194, 2013.

CAIM, DE JOSÉ SARAMAGO, ENTRE O MAL E O BEM

MARCELO LACHAT

O SENHOR Deus disse: “Eis que o homem, quanto ao conhecimento do bem e do mal, se tornou como um de nós. Agora é preciso que ele não estenda a mão para se apoderar também do fruto da árvore da vida e, comendo dele, viva para sempre” (Gn 3: 22).¹

Quanto sangue e quanto horror há no fundo de todas as “coisas boas”!... (NIETZSCHE, 2007, p. 52).

Introdução

Bem e mal não são conceitos atemporais, mas historicamente constituídos de sangue e horror. O ser humano como animal moral é uma construção histórica alicerçada, sobretudo, em concepções filosóficas e religiosas. No mundo grego antigo, conforme Werner Jaeger (2001, p. 745), “o belo e o bom não passam de dois aspectos gêmeos de uma única realidade, que a linguagem corrente dos gregos funde numa unidade, ao designar a suprema *areté* do homem como ‘ser belo e bom’ (*καλοκαγαθία*)”. Nesse mesmo sentido, Robert Flacelière (1960, p. 31) salienta que “le mot *kalós* désigne à la fois ce qui est beau et ce qui est noble, et le mot *aischrós* ce qui est laid et ce qui est honteux. Donc, pour un Grec, la beauté est noblesse et la laideur est stigmate de honte”. Não por acaso, na filosofia grega, Heráclito e Platão equiparam o belo, o bom e o justo. Aristóteles, por sua vez, estabelece que a virtude ou excelência moral (*areté*), entendida como o meio-termo (*mesótēs*) entre o excesso e a falta, é o caminho para se alcançar o sumo bem da vida, a finalidade (*télos*) de toda ação humana: a *eudaimonía* (vocábulo que pode ser traduzido, embora com certa imprecisão, como “bem-estar” ou “felicidade”). Já os célicos consideram a suspensão do juízo (*epoché*), os epicuristas a ausência de perturbações

(*ataraxia*) e de dor (*aponia*) e os estoicos a supressão das paixões (*apátheia*) as grandes metas do filósofo (*philósophos*), isto é, daquele que deseja se tornar um sábio (*sophós*) e, portanto, viver em constante *eudaimonía*.

A moral no que se convencionou chamar “Ocidente” funda-se nessa raiz filosófica grega, bem como na religiosa judaico-cristã. Dessa maneira, quanto às fontes religioso-morais, destaca-se o capítulo 3 de *Gênesis*, que narra aquilo que Santo Agostinho designou “pecado original” (*peccatum originales*). Havendo Deus proibido Adão e Eva de comer o fruto da árvore localizada no meio do jardim do Éden, a serpente tentou a mulher com as seguintes palavras: “no dia em que o comerdes, abrir-se-ão os vossos olhos e sereis como Deus, ficareis a conhecer o bem e o mal”. Devidamente seduzida, Eva pegou o fruto da árvore, “comeu, deu dele [...] a seu marido, que estava junto dela, e ele também comeu”. Aos dois, então, “abriram-se os olhos”, ou seja, como deuses (ou como sábios), tornaram-se conheedores do bem e do mal, percebendo de imediato que estavam nus e, em consequência disso, fizeram cintas com folhas de figueira e se cobriram (Gn 3: 5-7). Esses primeiros pecadores receberam, afinal, suas condenações. À mulher, disse Deus: “Aumentarei os sofrimentos da tua gravidez, entre dores darás à luz os filhos. Procurarás apaixonadamente o teu marido, mas ele te dominará”. E ao homem: “[...] maldita seja a terra por tua causa. E dela só arrancarás alimento à custa de penoso trabalho, todos os dias da tua vida. Produzir-te-á espinhos e abrolhos, e comerás a erva dos campos. Comerás o pão com o suor do teu rosto, até que voltes à terra de onde foste tirado; porque tu és pó e ao pó voltarás” (Gn 3: 16-19). Por fim, Deus expulsou Adão e Eva do jardim do Éden e, para impedir que eles retornassem — e, consequentemente, tentassem comer também o fruto da árvore da vida, o que os faria imortais —, ordenou que querubins portando uma espada flamejante guardassem a entrada do Paraíso. Desse modo, o “mito adâmico”, de acordo com Paul Ricoeur, apresenta a origem do mal radicalmente distinta da origem do bem, fazendo do homem o princípio de toda a maldade e de Deus, com seu ato criador, o de toda a bondade:

O mito etiológico de Adão é a tentativa mais extrema para *desdobrar* a origem do mal e do bem; a intenção deste mito consiste em dar consistência a uma origem *radical* do mal distinta da origem mais *originária* do caráter ontologicamente bom das coisas; sejam quais forem as dificuldades propriamente filosóficas dessa tentativa, a distinção entre o radical e o originário é essencial ao caráter antropológico do mito adâmico; é ela que faz do homem um *início* do mal no seio de uma criação que já teve o seu *início*

absoluto no ato criador de Deus (RICOEUR, 2020, p. 252, grifos do autor).

Pecadores (ou sabedores do bem e do mal) e banidos do jardim do Éden, Adão e Eva “se conheceram” e ela deu à luz a Caim e, depois, a Abel, como se lê no capítulo 4 de *Gênesis*. Um dia, os irmãos fizeram ofertas a Deus: Caim, sendo lavrador, ofereceu frutos da terra, ao passo que o pastor Abel ofertou as primícias e a gordura de seu rebanho. A Deus agradou a oblação deste, mas não a daquele, que, em razão do desdém divino, ficou “muito irritado” e “de rosto abatido”. Por isso, o primogênito de Adão e Eva convidou seu irmão para ir ao campo e lá o matou. Deus logo apareceu, clamado pela “voz do sangue” de Abel, e condenou Caim, o primeiro homicida (bíblico): “De futuro, serás amaldiçoado pela terra, que, por causa de ti, abriu a boca para beber o sangue do teu irmão. Quando a cultivares, não voltará a dar-te os seus frutos. Serás vagabundo e fugitivo sobre a terra”. Em seguida, o lavrador amaldiçoado assumiu sua culpa, “excessivamente grande para ser suportada”, e aceitou seu castigo: “terei de andar fugitivo e vagabundo pela terra, e o primeiro a encontrar-me matar-me-á”. Deus, no entanto, marcou Caim “com um sinal, a fim de nunca ser morto por quem o viesse a encontrar”. Com essa mancha indicando sua culpa, o primeiro assassino da humanidade (na perspectiva judaico-cristã) “afastou-se da presença do SENHOR e foi residir na região de Nod, ao oriente do Éden” (Gn 4: 1-16).

Assim, é essa trágica história bíblica dos primeiros filhos de Adão e Eva, narrada no capítulo 4 de *Gênesis*, a principal matéria-prima parodiada no romance *Caim* (2009), de José Saramago. Como se sabe, a paródia das Escrituras não é um procedimento exclusivo desse texto entre as obras de ficção do autor português, tendo sido anteriormente empregado n’*O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), em que a (re)escrita irônica saramaguiana se volta para os episódios do Novo Testamento, enquanto em *Caim* o foco é o Antigo Testamento. Contudo, à diferença daquele, este romance integra — ao lado d’*As intermitências da morte* (2005) e d’*A viagem do elefante* (2008) — o “terceiro ciclo” (e último, visto que o autor morreu em 2010) da vasta produção ficcional de Saramago, sendo esses três textos caracterizados, consoante Ana Paula Arnaut (2011, p. 26-27), pelo “tom marcadamente cômico e [pela] cor, agora mais suave, a que o narrador/autor recorre para construir a ação, os temas que a percorrem e as personagens que lhe dão vida”. Como ainda ressalta a pesquisadora, nesse terceiro ciclo, “a predominância dos efeitos cômicos [...] não significa a ausência de uma profunda preocupação com a condição humana”.

Além disso, em sua tese acerca das “figurações de Deus nos romances de Saramago”, Ronaldo Ventura Souza (2012, p. 17) assinala que, n’*O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Deus é retratado “como um ser egoísta e inescrupuloso, que

pretende autopromover-se ao custo do sofrimento humano". Já em *Caim*, "ele é o culpado por tudo", responsável, em última instância, pela morte de Abel e, por conseguinte, pelo sofrimento do próprio Caim. Relativamente à figuração de Deus nesta segunda obra, pode-se acrescentar que a epígrafe do romance é um versículo da Bíblia (Hb 11: 4)², abaixo do qual se escreve, com todas as letras maiúsculas, "LIVRO DOS DISPARATES". Nesse livro disparatadamente sagrado, o que se aprende, como sugere o narrador de *Caim*, é que "a história dos homens é a história dos seus desentendimentos com deus, nem ele nos entende a nós, nem nós o entendemos a ele" (SARAMAGO, 2010, p. 88).

1 A imoralidade de Caim

O personagem bíblico Caim foi referido, antes da publicação do romance homônimo de 2009, em pelo menos dois outros textos de Saramago: n'*O Evangelho segundo Jesus Cristo* e no conto "Cadeira", de *Objecto quase* (1978). A menção feita pelo narrador desse conto àquele personagem, definindo-o como "um homem infeliz de quem o Senhor desviou a sua face, e por isso humanamente tirou vingança de um irmão lambe-botás e intriguista" (SARAMAGO, 1994, p. 25-26), é particularmente interessante para a discussão que aqui se propõe sobre *Caim*, obra que relata a "instrutiva e definitiva história" do irmão de Abel (SARAMAGO, 2010, p. 13). Essa narrativa paródica é composta, "passo a passo", por um narrador irônico "com melindres de historiador" (SARAMAGO, 2010, p. 14). É fartamente conhecida e estudada a reescrita saramaguina da história portuguesa em obras como *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e *História do cerco de Lisboa* (1989). À semelhança do que se observa nesses romances "históricos", n'*O Evangelho segundo Jesus Cristo* e em *Caim* também se reescreve, paródica e ironicamente, a história, mas, neste caso, a bíblica. Dessa forma, na paródia histórica saramaguiana do Antigo Testamento, Caim é, como anunciado naquele conto, "um homem infeliz", preterido por Deus em favor de Abel, seu "irmão lambe-botás e intriguista". Tal reescrita se dá em meio às lacunas deixadas pelos textos ditos sagrados. Nesse sentido, é importante lembrar a diferenciação que Erich Auerbach faz entre o estilo homérico (a partir da análise do episódio da "cicatriz de Ulisses" no canto XIX da *Odisseia*) e o estilo bíblico (embasando-se no relato do "quase" sacrifício de Isaac no capítulo 22 de *Gênesis*):

Os dois estilos representam, na sua oposição, tipos básicos: por um lado [o homérico], descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predominância do primeiro plano, univocidade, limitação

quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático; por outro lado [o bíblico], realce de certas partes e escurecimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, desenvolvimento da apresentação do devir histórico e aprofundamento do problemático (AUERBACH, 2001, p. 20).

A história de Caim escrita por Saramago começa pela interpretação cômico-irônica do capítulo 3 de *Gênesis*, inscrevendo-se nas brechas e sombras do Velho Testamento. Dessa maneira, no texto saramaguiano, o narrador afirma que discutir o pecado original — “crime nefando de terem [Adão e Eva] comido do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal” — é tratar de “matérias tão delicadas como são estas do bem e do mal, nas quais qualquer um se arrisca, sem dar por isso, a uma condenação eterna num inferno que então ainda estava por inventar” (SARAMAGO, 2010, p. 12-13). Depois de o casal ter cometido o pecado, diz Eva, no diálogo em que Deus condena os primeiros pecadores, que apesar de não haver serpentes no Paraíso, uma lhe apareceu em sonho com uma tentação irrecusável: “Foi o que sonhei, senhor, que não querias que comêssemos do fruto porque abriríamos os olhos e ficaríamos a conhecer o mal e o bem como tu os conheces, senhor” (SARAMAGO, 2010, p. 17). Nesse trecho, há uma curiosa inversão da ordem tradicional dos termos morais, talvez sugerindo que o mal seja mais próximo de Deus do que o bem. Então, semelhantes ao Senhor no conhecimento do mal e do bem e expulsos do jardim do Éden, Adão e Eva abrigam-se, inicialmente, numa estreita caverna. A mulher, retratada como mais corajosa e proativa do que o homem, decide procurar o querubim de sentinela à porta do Paraíso — aquele que, a mando de Deus, guarda o local com a espada de fogo — a fim de lá colher algumas frutas para sustento do casal. Porém, não tendo o querubim permitido a entrada de Eva, ela obtém o que queria de outro modo: convence-o a buscar as frutas dentro do jardim e trazê-las para ela. Vencida a “batalha dialética”, tem lugar uma cena cômico-erótica:

Eva retirou a pele de cima dos ombros e disse, Usa isto para trazeres a fruta. Estava nua da cintura para cima. A espada silvou com mais força como se tivesse recebido um súbito afluxo de energia, a mesma energia que levou o querubim a dar um passo em frente, a mesma que o fez erguer a mão esquerda e tocar no seio da mulher. Nada mais sucedeu, nada mais podia suceder, os anjos, enquanto o sejam, estão proibidos de qualquer comércio carnal, só os anjos que

caíram são livres de juntar-se a quem queiram e a quem os queira. Eva sorriu, pôs a mão sobre a mão do querubim e premiu-a suavemente contra o seio. O seu corpo estava coberto de sujidade, as unhas negras como se as tivesse usado para cavar a terra, o cabelo como um ninho de enguias entrelaçadas, mas era uma mulher, a única (SARAMAGO, 2010, p. 25).

No dia seguinte, desta vez acompanhada de Adão, Eva volta à entrada do Paraíso e o querubim Azael (nome revelado à mulher naquele primeiro contato entre os dois) informa o casal sobre a existência de outros seres humanos. Assim informados, Adão e Eva conseguem integrar-se a uma caravana, na qual convivem com outras pessoas e posteriormente terão seus três filhos: Caim, Abel e Set. Em relação ao filho do meio, o narrador ironiza: “Quando abel nascer, todos os vizinhos irão estranhar a rosada brancura com que veio ao mundo, como se fosse filho de um anjo, ou de um arcanjo, ou de um querubim, salvo seja” (SARAMAGO, 2010, p. 30). Essa aparência angelical do menino, além de suscitar dúvidas quanto à sua verdadeira paternidade, tendo em vista aquele episódio erótico entre Eva e o querubim Azael (cujo nome, aliás, ressoa no da criança), parece também ironizar o fato de ser justamente Abel o eleito de Deus.

Ainda na infância, os irmãos mostram suas vocações: “Enquanto abel preferia a companhia das ovelhas e dos cordeiros, as alegrias de cain iam todas para as enxadas, as forquilhas e as gadanhas, um, fadado para abrir caminho na pecuária, outro, para singrar na agricultura” (SARAMAGO, 2010, p. 32). Desde tenra idade, estavam sempre juntos, eram os melhores amigos, até o dia em que, seguindo a tradição e a obrigação religiosas, ofereceram seus sacrifícios e, como se sabe, Deus desdenhou a oferenda de Caim. No relato saramaguiano, Abel escarnece do irmão mais velho que, irritado com este achincalhamento fraterno e com aquele desprezo divino, comete o célebre homicídio: “Um dia cain pediu ao irmão que o acompanhasse a um vale próximo onde era voz corrente que se acoitava uma raposa e ali, com as suas próprias mãos, o matou a golpes de uma queixada de jumento que havia escondido antes num silvado, portanto com aleivosa premeditação” (SARAMAGO, 2010, p. 33-34). Logo depois do assassinato, Deus aparece e há um tenso diálogo entre ele e Caim, do qual se destaca o seguinte trecho: “Quis pôr-te à prova, E tu quem és para piores à prova o que tu mesmo criaste, Sou o dono soberano de todas as coisas, E de todos os seres, dirás, mas não de mim nem da minha liberdade” (SARAMAGO, 2010, p. 34). O primogênito de Adão e Eva é a absoluta liberdade humana, é o sedicioso que se insurge contra Deus e, conforme as próprias palavras do Senhor, é aquele que “podia ter escolhido entre o mal e o bem, se

escolheu o mal pagará por isso”, verificando-se, mais uma vez, aquela ordem invertida dos termos morais, o que indica a primazia da maldade. Caim também acusa Deus, que não quis impedir a morte de Abel, e confessa seu efetivo desígnio: “É simples, matei abel porque não podia matar-te a ti, pela intenção estás morto” (SARAMAGO, 2010, p. 35). Por fim, Deus faz uma marca na testa do primeiro homicida como sinal de sua condenação, o qual jamais se apagará.

Parte sem rumo, então, Caim — um fraticida amaldiçoado por Deus, todavia um homem de “bons princípios como poucos”, um “pobre errante” que tem de enfrentar seu destino maldito vagando perdido pelo mundo. Ele se depara com a terra de Nod, especificamente com uma cidade sem nome governada por Lilith: “Diz-se que é bruxa, capaz de endoidecer um homem com seus feitiços” (SARAMAGO, 2010, p. 51). Essa figura feminina, “banida da versão corrente da Bíblia, mas presente em vários textos apócrifos, assírio-babilónicos e hebraicos” (ARNAUT, 2011, p. 29), às vezes mencionada, em alguns escritos, como a primeira esposa de Adão, surge na narrativa saramaguiana como uma mulher poderosa e perspicaz, a quem todos se submetem (inclusive Noah, seu marido) e em quem se manifesta, livremente, “a sexualidade em seu estado mais brutal e primitivo” (FERRAZ, 2015, p. 124); ela é, enfim, uma devoradora de homens. Caim — que na cidade de Lilith, para esconder sua mancha moral (porque a física estava sempre evidente em sua testa), diz chamar-se Abel — consegue um emprego de “pisador de barro”, e essa “rainha” ou “dona” da povoação o vê um dia e por ele se interessa imediatamente. Destarte, Caim é convocado ao palácio e, antes de ser nomeado porteiro do quarto de Lilith e sexualmente devorado por ela, o rapaz (ainda virgem) passa por uma iniciação com duas escravas:

Conduzido por elas a um quarto separado, cain foi despido e logo lavado dos pés à cabeça com água tépida. O contacto insistente e minucioso das mãos das mulheres provocou-lhe uma erecção que não pôde reprimir, supondo que tal proeza seria possível. Elas riram e, em resposta, redobraram de atenções para com o órgão ereto, a que, entre novas risadas, chamavam flauta muda, o qual de repente havia saltado nas suas mãos com a elasticidade de uma cobra. O resultado, vistas as circunstâncias, era mais do que previsível, o homem ejaculou de repente, em jorros sucessivos que, ajoelhadas como estavam, as escravas receberam na cara e na boca (SARAMAGO, 2010, p. 54).

Apropriadamente iniciado, Caim torna-se porteiro oficial do quarto de Lilith e seu “boi de cobrição” (expressão utilizada por ela mesma). Entretanto, como num

jogo erótico, ela adia o último ato, “porque lilith, quando finalmente abrir as pernas para se deixar penetrar, não estará a entregar-se, mas sim a tratar de devorar o homem a quem disse, Entra” (SARAMAGO, 2010, p. 59). Esse momento, afinal, chega:

[...] e, por mais incrível que nos pareça, foi a sua [de Caim] própria falta de experiência de sexo que o impediu de se afogar no vórtice de luxúria que num só instante arrebatou a mulher e a fez voar e gritar como possessa. Rangia os dentes, mordia a almofada, logo o ombro do homem, cujo sangue sorveu. Aplicado, caim esforçava-se sobre o corpo dela, perplexo por aqueles desgarros de movimentos e vozes, mas, ao mesmo tempo, um outro caim que não era ele observava o quadro com curiosidade, quase com frieza, a agitação irreprimível dos membros, as contorções do corpo dela e do seu próprio corpo, as posturas que a cópula, ela mesma, solicitava ou impunha, até ao acme dos orgasmos (SARAMAGO, 2010, p. 60).

Amante frequente da insaciável Lilith, Caim sofre uma emboscada que, planejada por Noah, não atinge seu objetivo: a espada de um dos homens que tentam matar o irmão de Abel transforma-se numa cobra, devido à marca na testa de Caim, isto é, graças àquele castigo divino que determinou que ele nunca seria morto por quem o viesse a encontrar. Tendo assim escapado dessa emboscada, o primogênito de Adão e Eva se revela a Lilith (pois ela ainda não sabia que ele era, na verdade, Caim, e não Abel, como o chamavam na cidade) e lhe conta sua trágica história de fraticídio. Em seguida, Caim pergunta para Lilith se ela o vê como um criminoso imperdoável e a “bruxa”, “rainha”, “senhora” ou “dona” da cidade lhe responde: “vejo em ti um homem a quem o senhor ofendeu” (SARAMAGO, 2010, p. 67). E, duas semanas depois, ela anuncia que está grávida.

Essa resposta de Lilith é fundamental para se pensar a perspectiva do romance *Caim* acerca da moral judaico-cristã. Por ser filho de Adão e Eva, o personagem principal da obra já nasce no pecado, ou seja, conhecendo o bem e o mal; e, como lhe diz Deus, ele escolhe o mal ao assassinar seu irmão Abel. Caim representa a oposição a essa moral religiosa: na concepção judaico-cristã, ele é a personificação da imoralidade; é um sedicioso que deseja matar Deus e um depravado que se une sexualmente à bruxa-devoradora Lilith. Consciente destruidor da moralidade, Caim é um imoralista entre o mal e o bem, o que constitui a própria condição humana (naturalmente imperfeita) ante a ficção divina.

No entanto, o Caim saramaguiano não é o *Übermensch* nietzschiano, que está além do bem e do mal. Nietzsche ataca a “filosofia dogmática”, particularmente “a invenção platônica do puro espírito e do bem em si”, e considera o cristianismo um “platonismo para o povo” (NIETZSCHE, 2003, p. 8). Contra essa moral platônico-cristã, o filósofo prussiano propõe o reconhecimento da “inverdade como condição da vida: isto significa, sem dúvida, enfrentar de maneira perigosa os habituais sentimentos de valor; e uma filosofia que se atreve a fazê-lo se coloca, apenas por isso, além do bem e do mal” (NIETZSCHE, 2003, p. 12). Esse é o caminho para a “superação da moral”, que só pode ser trilhado pelos filósofos de “espírito livre”, aqueles que, tendo “o dever da desconfiança, do olhar oblíquo e malicioso a partir de abismos de suspeita”, serão os “filósofos do futuro [...] chamados de *tentadores*. Esta denominação mesma é, afinal, apenas uma tentativa e, se quiserem, uma tentação” (NIETZSCHE, 2003, p. 41 e p. 47, grifo do autor).

Ainda na perspectiva nietzschiana — e neste aspecto ela se aproxima bastante daquela saramaguiana —, “desde o começo a fé cristã é sacrifício: sacrifício de toda liberdade, todo orgulho, toda confiança do espírito em si mesmo; e ao mesmo tempo solidão e autoescarneamento, automutilação”. Trata-se, na realidade, de uma “neurose religiosa [...] ligada a três prescrições dietéticas perigosas: solidão, jejum e abstinência sexual” (NIETZSCHE, 2003, p. 52-53). Daí a grande escalada da crueldade religiosa na história até o sacrifício de Deus ao nada:

Houve tempo em que se sacrificava ao deus seres humanos, talvez justamente aqueles que mais se amava — nesse caso estão os sacrifícios de primogênitos, em todas as religiões pré-históricas, e também o sacrifício do imperador Tibério na gruta de Mitra, na ilha de Capri, o mais horrível dos anacronismos romanos. Depois, na época moral da humanidade, sacrificava-se ao deus os instintos mais fortes que se possuía, a própria “natureza”; é esta alegria festiva que reluz no olhar cruel do asceta, do entusiasta “antinatural”. Por fim: que restava ainda a sacrificar? Não era preciso, finalmente, sacrificar tudo o que há de consolador, sagrado, salvador, toda esperança, toda fé numa harmonia oculta, em bem-aventuranças e justiças futuras? Não era preciso sacrificar o próprio deus, e, por crueldade a si mesmo, adorar a pedra, a imbecilidade, a gravidade, o destino, o nada? Sacrificar Deus ao nada — esse paradoxal mistério da crueldade derradeira ficou reservado para a geração que surge agora: todos nós já sabemos alguma coisa disso (NIETZSCHE, 2003, p. 58-59).

De acordo com Gilles Deleuze, “a morte de Deus” não é a derradeira etapa do niilismo segundo Nietzsche. É necessário que surja “o último homem, aquele que diz: tudo é vazio, é preferível extinguirmo-nos passivamente”; e, para além desse, “o homem que quer morrer”. Em tal ponto culminante do niilismo, estará tudo preparado, enfim, para “a transmutação de todos os valores [...]: um devir activo das forças, *um triunfo da afirmação na vontade de poder*” (DELEUZE, 2007, p. 30, grifo do autor).

O Caim de Saramago tampouco está “aquém do bem e do mal”, recorrendo-se aqui ao título de um dos capítulos de *É isto um homem?* (1947), de Primo Levi. No relato do autor italiano sobre os horrores, experienciados por ele mesmo, em Auschwitz, descreve-se a miserável condição humana a que os prisioneiros foram submetidos. Nada mais era deles próprios: tiraram-lhes as roupas, os sapatos e os cabelos; se falavam, não eram escutados — e, se os escutavam, não os compreendiam; roubaram-lhes até os nomes, sendo identificados apenas por números (Cf. LEVI, 1988, p. 25). Em Auschwitz, as palavras “bem” e “mal”, “certo” e “errado” deixaram de ter sentido, uma vez que nada do “mundo moral comum [subsistia] aquém dos arames farpados” (LEVI, 1988, p. 87). E não foram somente os prisioneiros judeus que perderam sua humanidade nos campos de concentração nazistas, mas todos os envolvidos nesse desumano acontecimento histórico:

Os personagens destas páginas não são homens. A sua humanidade ficou sufocada, ou eles mesmos a sufocaram, sob a ofensa padecida ou infligida a outros. Os SS maus e brutos, os *Kapos*, os políticos, os criminosos, os “proeminentes” grandes e pequenos, até os *Häftlinge* indiscriminados e escravos, todos os degraus da hierarquia insensata determinada pelos alemães estão, paradoxalmente, juntos numa única íntima desolação (LEVI, 1988, p. 124).

Como conclui Primo Levi, “não é humana a experiência de quem viveu dias nos quais o homem foi apenas uma coisa ante os olhos de outro homem” (LEVI, 1988, p. 173). Já o Caim da ficção saramaguiana é humano, demasiado humano, marcado por Deus para sofrer entre o mal e o bem.

2 A mancha

Não conseguindo fugir à condenação divina (“andarás errante e perdido pelo mundo”), Caim decide partir da terra de Nod. Para tanto, ele “pediu a Lilith um

jumento e ela deu ordens para que lhe fosse entregue o melhor, o mais dócil, o mais robusto que houvesse nas estrebarias do palácio" (SARAMAGO, 2010, p. 71). É com o auxílio desse jumento que ele dá início a uma feérica e frenética viagem no tempo (com "súbitas mudanças de presente"), participando ativamente de diversos episódios do Antigo Testamento³, entre os quais: o sacrifício (por pouco não consumado) de Isaac, a torre de Babel, a história de Sodoma e Gomorra, o caso do bezerro de ouro e a queda das muralhas de Jericó. Depois de 10 anos de perambulações, Caim retorna à cidade de Lilith, conhece seu filho Enoch e fica sabendo que Noah morreu. Contudo, o primogênito de Adão e Eva, maldito de Deus, irá embora de novo em apenas duas semanas para prosseguir suas desventuras vertiginosas e intervir em mais dois importantes acontecimentos bíblicos: as provações de Jó e os sucessos (que serão malsucedidos) da arca de Noé. Nessa segunda e breve estada na terra de Nod, Caim resume para Lilith aquelas suas primeiras peripécias no tempo e no espaço e, ao final do diálogo, ela faz o seguinte comentário: "A marca da tua testa está maior" (SARAMAGO, 2010, p. 130).

Conforme Paul Ricoeur (2020, p. 22), o mal, enquanto ameaça de rompimento do elo entre o homem e seu sagrado, é por excelência a experiência crítica da sacralidade. E a mancha, o pecado e a culpabilidade são os símbolos primários do mal. No primeiro desses símbolos, o impuro é aferido pela violação objetiva de um interdito. O mundo primitivo da mancha é uma fase em que "o mal e a infelicidade não aparecem dissociados, em que a ordem ética do fazer mal [*mal-faire*] não se diserne da ordem cósmica e biológica do mal-estar [*mal-être*]: sofrimento, doença, morte, insucesso" (RICOEUR, 2020, p. 43). A mancha da sexualidade, em especial, é o impuro em seu estado absoluto, na medida em que a pureza se identifica com a virgindade: "o virgem e o intacto são solidários, tal como o sexual e o contaminado. Essa dupla dissonância constitui o pano de fundo de toda a nossa ética", sendo que "a entrada do homem no mundo ético faz-se pelo medo e não pelo amor" (RICOEUR, 2020, p. 45-46). Como preço a pagar pela ordem violada, o sofrimento satisfaz a vingança da pureza. Em última instância, "todo o mal é, simbolicamente, nódoa: a nódoa é o primeiro 'esquema' do mal" (RICOEUR, 2020, p. 61). E da mancha ao pecado não há qualquer ruptura:

as culturas que chegaram mais longe no que diz respeito à meditação do pecado como grandeza religiosa "perante Deus" — e, mais que qualquer outra, a cultura hebraica — nunca romperam com a representação da mancha. As prescrições levíticas, mantidas pelo cânone hebraico e cristão da Bíblia, são disso prova suficiente (RICOEUR, 2020, p. 66).

Dessa forma, quando Lilith diz que a marca na testa de Caim está maior, isso aponta para a crescente evidência física do mal e para a consequente intensificação do sofrimento do assassino de Abel. No último episódio bíblico parodiado no romance, em que ocorre a interferência de Caim na história da arca de Noé, Deus, em meio a uma altercação com o filho criminoso de Adão e Eva, também nota o aumento da nódoa: “O teu sinal na testa está maior, parece um sol negro a levantar-se do horizonte dos olhos” (SARAMAGO, 2010, p. 153). A escuridão da mancha, cada vez mais intensa, é a culpa pelo homicídio de Abel que Caim carrega sozinho (conquanto Deus seja igualmente culpado), satisfazendo a vingança divina com seu padecimento miseravelmente humano. Por esse motivo, Caim se rebela contra o “Senhor” que não reconhece como seu: na narrativa saramaguiana, “o lado do Bem é aquele da submissão, da obediência. A liberdade é sempre uma abertura à revolta, e o Bem está ligado ao caráter fechado da regra” (BATAILLE, 2017, p. 189). O mal é a libertação de Caim, é sua transgressão da moral judaico-cristã.

Consoante Nietzsche, o processo de evolução da consciência de culpa começa, na comunidade tribal originária, por uma obrigação jurídica: a “dívida” (*Schuld*) dos “vivos” com seus “antepassados”. Dado que tal dívida cresce de modo contínuo, “o ancestral termina necessariamente transfigurado em *deus*. Talvez esteja nisso a origem dos deuses, uma origem no *medo*, portanto!...” (NIETZSCHE, 2007, p. 78, grifos do autor). E esse processo tem seu ápice com “o advento do Deus cristão, o deus máximo até agora alcançado, [que] trouxe também ao mundo o máximo de sentimento de culpa” (NIETZSCHE, 2007, p. 79). Daí haver se tornado o pensamento de uma “dívida para com Deus” um “instrumento de suplício” para o homem. Porém, ainda segundo o filósofo prussiano, visando à supressão desse sentimento de culpa (originariamente doentio), é preciso compreender que

a “natureza pecaminosa” do homem não é um fato, mas apenas a interpretação de um fato, ou seja, uma má disposição fisiológica — vista sob uma perspectiva moral-religiosa que para nós nada mais tem de imperativo. — Que alguém se *sinta* “culpado”, “pecador”, não demonstra absolutamente que tenha razão para sentir-se assim; tampouco alguém é só apena por sentir-se são (NIETZSCHE, 2007, p. 118, grifo do autor).

Tendo partido pela segunda e última vez da cidade de Lilith, Caim aparece de súbito na terra de Us e reencontra dois anjos (que ele conheceu nas desventuras de Sodoma e Gomorra), os quais lhe contam por que estavam nessa terra em que vivia Jó:

Aqui há dias, como acontece de vez em quando, reuniram-se todos os seres celestes perante o senhor e presente estava também satã, e deus perguntou-lhe, De onde vens agora, e satã respondeu, Fui passear e dar umas voltas pela terra, e o senhor fez-lhe outra pergunta, Não reparaste no meu servo job, não há outro como ele no mundo, é um homem bom e honesto, muito religioso e não faz nada de mal. Satã, que ouvira com um sorriso torcido, desdenhoso, perguntou ao senhor, Achas que os seus sentimentos religiosos são desinteressados, não é verdade que, tal como uma muralha, tu o proteges de todos os lados, a ele e à sua família e a tudo o que lhe pertence. Fez uma pausa e continuou, Mas experimenta tu levantar a mão contra aquilo que é seu e verás se ele não te amaldiçoa. Então o senhor disse a satã, Tudo o que lhe pertence está à tua disposição, mas nele não poderás tocar. Satã ouviu e foi-se embora, e nós aqui estamos, Para quê, perguntou, Para que satã não se exceda, para que não vá além dos limites que o senhor lhe marcou (SARAMAGO, 2010, p. 134-135).

Desse relato, Caim infere que Jó é alvo de uma aposta, de “um acordo de jogadores”, entre Deus e o Diabo; mais ainda: que Deus não ama os homens. E o narrador do romance, ao descrever as desgraças infligidas a Jó, questiona com sua costumeira ironia: “ou satã pode muito mais do que pensávamos, ou estamos perante uma gravíssima situação de cumplicidade tácita, pelo menos tácita, entre o lado maligno e o lado benigno do mundo” (SARAMAGO, 2010, p. 138). Enfim, em conversa com o marido, a mulher de Jó conclui: “o mais certo é que satã não seja mais que um instrumento do senhor, o encarregado de levar a cabo os trabalhos sujos que deus não pode assinar com seu nome” (SARAMAGO, 2010, p. 140).

Nesses e em outros excertos do romance, observa-se um recurso crítico-estilístico frequente na produção ficcional de Saramago; trata-se do uso de letras iniciais minúsculas em palavras que, de acordo com a gramática normativa, deveriam começar com maiúsculas: “deus”, “senhor” (no sentido bíblico), “satã”, “adão”, “eva”, “éden”, “caim”, “abel”, “lilith”, “nod”, “job” etc. Esse recurso, especificamente na obra analisada neste artigo, intensifica a crítica irônico-cômica ao Antigo Testamento, em particular, e às religiões, em geral, expondo a absurda ficção desses personagens e lugares. Deus e Satã não passam de dois lados da mesma moeda moral-religiosa que impõe o bem e o mal à custa de muito sangue, horror e sofrimento. Como ensina Nietzsche, em trecho já citado, a “natureza pecaminosa do

homem não é um fato, mas apenas a interpretação de um fato". Adão e Eva não foram os pecadores originais, Caim não foi o primeiro homicida; portanto, o ser humano não está essencialmente manchado de sangue alheio. A narrativa saramaguiana mostra, como se viu, a gratuita perversidade das provações de Jó, homem sem culpa que padece em função de um jogo divino ou diabólico (o que dá no mesmo). E, para "um homem intrinsicamente honesto" como Caim, "nunca haverá alegria, [pois] caim é o que matou o irmão, caim é o que nasceu para ver o inenarrável, caim é o que odeia deus" (SARAMAGO, 2010, p. 142).

3 A maldade de Deus

Na alucinante viagem do Caim saramaguiano por tempos e lugares do Antigo Testamento, a maldade divina é tema contumaz. No episódio do sacrifício de Isaac, não é Deus, e sim o renegado assassino de Abel que impede Abraão de matar seu único filho: "Sou caim, sou o anjo que salvou a vida a isaac" (SARAMAGO, 2010, p. 80). Isso porque, na versão de Saramago, Deus enviou um anjo para que Abraão não imolasse o filho; entretanto, esse enviado do Senhor chegou atrasado devido a "um problema mecânico na asa direita". Isaac, depois de ter sido salvo por Caim, conversa com seu pai para tentar entender os motivos que levaram Abraão a empreender tal ação hedionda. O pai explica ao filho que a ideia foi de Deus, com o intuito de provar a fé e a obediência de Abraão. O menino, atônito com essa estapafúrdia explicação, faz uma pergunta fundamental — "Então o senhor é capaz de tudo, do bom, do mau e do pior" —, à qual ele mesmo responde um pouco mais adiante no diálogo: "Pai, a questão, embora a mim me importe muito, não é tanto ter eu morrido ou não, a questão é sermos governados por um senhor como este, tão cruel como baal⁴, que devora seus filhos" (SARAMAGO, 2010, p. 82-83).

Posteriormente, na história do bezerro de ouro, o banho de sangue ordenado por Deus — assim como no caso de Sodoma e Gomorra — não poupou sequer as crianças, sendo "a prova irrefutável da profunda maldade do senhor, três mil homens mortos só porque ele tinha ficado irritado com a invenção de um suposto rival em figura de bezerro"; diante disso, Caim se indigna: "Eu não fiz mais do que matar um irmão e o senhor castigou-me, quero ver agora quem vai castigar o senhor por estas mortes". Para ele, essa "maligna natureza" de Deus é o que justifica a rebeldia de Lúcifer (SARAMAGO, 2010, p. 101).

O almejado castigo a Deus é o próprio Caim que o executa, quando ele, homem errante, "surge" no tempo de Noé, destino final de sua peregrinação. Ao ver uma família empenhada em construir um enorme artefato de madeira, Caim tenta descobrir se aquilo é um barco, uma arca ou uma casa. Todavia, a família não parece disposta a interagir com ele. De repente, Deus aparece, surpreende-se com a

presença de Caim, conversa com ele e, em seguida, num discurso voltado especialmente para Noé e no qual esclarece todo o projeto da arca, afirma que “a maldade dos homens é grande, todos os seus pensamentos e desejos pendem sempre e unicamente para o mal” (SARAMAGO, 2010, p. 151). Caim, afinal, consegue se integrar à família de Noé e ajuda a construir a arca. Uma legião de anjos, por ordem de Deus, também auxilia na empreitada. Finalizada a arca e guardados os animais, ocorre o dilúvio. Noé, sua família e Caim navegam, então, para salvar a humanidade. No entanto, durante a navegação, os parentes do herói bíblico desaparecem, misteriosamente, um a um, de modo que restam na arca somente Noé, Caim e os animais:

E agora, clamava noé arrepelando o cabelo no mais absoluto desespero, tudo está perdido, sem mulheres que fecundem não haverá vida nem humanidade, melhor teria sido contentar-nos com a que tínhamos, que já a conhecíamos, e insistia, perdido de desgosto, Com que cara irei eu comparecer diante do senhor com este barco cheio de animais, que hei-de eu fazer, como viverei o resto da minha vida, Deita-te daqui abaixo, disse cain, nenhum anjo virá colher-te nos seus braços. Algo soou na voz com que o disse que fez acordar noé para a realidade, Foste tu, disse, Sim, fui eu, respondeu cain, mas em ti não te tocarei, morrerás pelas tuas próprias mãos, E deus, que dirá deus, perguntou noé, Vai tranquilo, de deus encarrego-me eu. Noé deu a meia dúzia de passos que o separavam da borda e, sem uma palavra, deixou-se cair (SARAMAGO, 2010, p. 171).

No dia seguinte, o “barco” finalmente ancora e Deus, não sabendo ainda da tragédia, chama Noé e sua família para que pisem terra firme e deem continuidade à espécie humana. Mas saem só os animais e, após eles, “vindo do escuro interior da arca”, ressurge o assassino — agora de toda a humanidade: “Onde estão noé e os seus, perguntou o senhor, Por aí, mortos, respondeu cain, Mortos, como, mortos, porquê, Menos noé, que se afogou por sua livre vontade, aos outros matei-os eu” (SARAMAGO, 2010, p. 172). A vingança está consumada e Deus, ardilosamente castigado.

Caim és, e malvado, infame matador do teu próprio irmão,
Não tão malvado e infame como tu, lembra-te das crianças de
sodoma. Houve um grande silêncio. Depois cain disse, Agora
já podes matar-me, Não posso, palavra de deus não volta

atrás, morrerás da tua natural morte na terra abandonada e as aves de rapina virão devorar-te a carne, Sim, depois de tu primeiro me haveres devorado o espírito (SARAMAGO, 2010, p. 172).

Todas as vítimas de Caim foram “tentativas para matar deus” (SARAMAGO, 2010, p. 169). Não podendo Deus ser morto, o “malvado e infame” filho de Adão e Eva salvou a humanidade ao matá-la alegoricamente, porque a libertou da maldade divina. Na moral judaico-cristã, o mal, por essência humano, está sempre mais próximo do que o bem, por excelência divino. Já na ficção saramaguiana, violam-se as próprias noções de mal e de bem, “independentemente de uma ordem a criar. [...] A literatura é mesmo, como a transgressão da lei moral, um perigo. Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada repousa sobre ela. Ela pode dizer tudo” (BATAILLE, 2017, p. 22). O romance *Caim*, transgredindo a história do Velho Testamento, traz à tona a memória — de sangue e horror — submersa na moral religiosa judaico-cristã:

Jamais deixou de haver sangue, martírio e sacrifício, quando o homem sentiu a necessidade de criar em si uma memória; os mais horrendos sacrifícios e penhores (entre eles o sacrifício dos primogênitos), as mais repugnantes mutilações (as castrações, por exemplo), os mais cruéis rituais de todos os cultos religiosos (todas as religiões são, no seu nível mais profundo, sistemas de cruidades) — tudo isso tem origem naquele instinto que divisou na dor o mais poderoso auxiliar da mnemônica (NIETZSCHE, 2007, p. 51).

No “sistema de cruidades” exposto no texto de Saramago, Caim é um ser humano, como qualquer outro, vagando perdido entre o mal (sempre disponível) e o bem (nunca alcançável) de um deus que há muito está morto. Porém, injustamente perseguido e devidamente revoltado, esse Caim saramaguiano se vinga, com justiça humana, do que restou de toda a crueldade divina.

Notas

¹ A tradução da Bíblia (2017) utilizada neste artigo é a da Ordem dos Frades Menores Capuchinhos de Portugal.

² “Pela fé, Abel ofereceu a Deus um sacrifício melhor do que o de Caim. Por causa da sua fé, Deus considerou-o seu amigo e aceitou com agrado as suas ofertas. E é pela fé que Abel, embora tenha morrido, ainda fala”.

³ Para Salma Ferraz (2015, p. 130), “é isto que é o romance: um transe alucinógeno de Caim pelas paisagens e passagens centrais do Velho Testamento”.

⁴ “O vocábulo hebraico *ba'al* significa ‘senhor’, ‘possuidor’ ou ‘marido’. Quando os israelitas entraram em Canaã, notaram que cada trecho da terra tinha sua própria deidade, seu ‘dono’. Assim sendo, havia muitos baais; e o plural hebraico *b^e'alim* aparece em português como ‘baalins’ (p. ex., 1Rs 18.18). Os deuses das localidades individuais tinham sobrenomes apropriados, p. ex., Baal-Peor (Nm 25.3). Mas a palavra gradualmente se tornava um nome próprio, para indicar o grande deus da fertilidade, dos cananeus. [...] Alguns consideram que ‘o Baal’ tenha sido o deus-sol, em vista do templo que lhe foi dedicado em Bete-Semes (‘casa do sol’); mas os dois são claramente distinguidos em 2Rs 23.5. Os cultos a Baal afetavam e desafiavam a adoração a Javé por todo o território israelita. O incidente ocorrido no monte Carmelo foi a batalha decisiva entre os dois; o Baal particular favorecido por Acabe era Melcarte, que tinha em Tiro, terra de Jezabel, o centro principal de adoração. Os ritos de Baal não somente envolviam as práticas imorais dos cultos da fertilidade, mas até mesmo abominações tais como o sacrifício de crianças (cf. Jr 19.5). A adoração de Baal era frequentemente ligada com a da deusa Astarte, bem como ao uso dos postes-ídolos” (DOUGLAS, 2006, p. 137).

Bibliografia

- ARNAUT, Ana Paula. Novos rumos na ficção de José Saramago: os romances fábula (*As intermitências da morte, A viagem do elefante, Caim*). *Ipotesi*, v. 15, n. 1, Juiz de Fora, jan.-jun. 2011, p. 25-37.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- Bíblia Sagrada*. 6 ed. Coordenação de Herculano Alves; tradução de Américo Henriques *et al.* Lisboa; Fátima: Difusora Bíblica, 2017.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Tradução de Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 2007.
- DOUGLAS, J. D. (org.). *O novo dicionário da Bíblia*. Tradução de João Bentes. 3 ed. rev. São Paulo: Vida Nova, 2006.

- FERRAZ, Salma. Caim decreta a morte de Deus. *Revista de Estudos Saramagianos*, v. 1, n. 1, jan. 2015, p. 114-138.
- FLACELIÈRE, Robert. *L'amour en Grèce*. Paris: Hachette, 1960.
- JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. 2 ed. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- RICOEUR, Paul. *A simbólica do mal*. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2020.
- SARAMAGO, José. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SARAMAGO, José. *Objecto quase: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- SOUZA, Ronaldo Ventura. *Figurações de Deus nos romances de Saramago*. 2012. 207 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

SOBRE OS AUTORES DESTA EDIÇÃO

Ana Paula Arnaut

Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa.

Carlos Reis

Professor catedrático jubilado da Universidade de Coimbra; investigador e coordenador científico do Centro de Literatura Portuguesa da Univ. de Coimbra.

Jean Pierre Chauvin

Professor Associado da Escola de Comunicações e Artes (USP), onde ministra a disciplina “A prosa de José Saramago”.

Jaime Bertoluci

Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiroz (Professor Associado) e Instituto de Estudos Avançados (Docente Subsidiário), Universidade de São Paulo.

Horácio Costa

Professor livre-docente da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH – USP).

Marcelo Lachat

Professor adjunto do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp).

ENVIE SEU TEXTO

PRAZOS DE SUBMISSÕES

Esta revista, editada semestralmente, recebe trabalhos em fluxo contínuo. Os textos devem ser encaminhados para o correio eletrônico
estudossaramagianos@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 aceitos artigos acadêmicos, ensaios e resenhas.

CRITÉRIOS DE SELEÇÃO

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

POLÍTICA DE PARECER

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

PROCESSO DE EDIÇÃO

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

DIREITOS AUTORAIS

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

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

A **revista** é uma publicação eletrônica. Todos os textos publicados estarão gratuita e livremente disponíveis na internet pública, e qualquer usuário tem a permissão

de ler, arquivar, copiar, distribuir, imprimir, pesquisar ou linkar o texto completo dos artigos, além de ser permitida a indexação, a utilização dos textos como corpora em softwares e qualquer outro propósito, dentro dos limites da lei, sem que haja quaisquer barreiras financeiras, legais ou técnicas da parte da revista. O conteúdo dos artigos publicados é de inteira responsabilidade de seus autores, não representando a posição oficial dos editores e nem do conselho editorial da revista.

PARÂMETROS A SEREM CONSIDERADOS NA LEITURA/APRECIAÇÃO DO TEXTO SUBMETIDO

Relevância

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

Conteúdo

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

Adequação bibliográfica

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

Extensão mínima e máxima

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

PADRÕES DE FORMATAÇÃO DO TEXTO

O autor precisa atentar para as seguintes orientações:

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

6. Os textos devem observar a seguinte formatação:

- Título - Uso de fonte Times New Roman, corpo 14, espaço simples
- Uso da fonte Times New Roman, corpo 12, espaço 1,5, exceto para as citações com mais de três linhas.
- Uso da fonte Times New Roman, corpo 11, espaço simples, para as citações com mais de três linhas.
- As citações de até três linhas devem integrar o corpo do texto e ser assinaladas entre aspas.
- As indicações bibliográficas deverão ser especificadas depois da citação no seguinte modelo: (SARAMAGO, 1995, p.28-76)
- A bibliografia, apresentada ao final, deverá conter apenas as obras referidas ao longo do texto e devem seguir as normas da ABNT, a saber:

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

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

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

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

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



Licença Creative Commons.

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

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



