

LIÇÕES DA PEDRA NO ROMANCE DE JOSÉ SARAMAGO: EM BUSCA DA OUTRA MARGEM

KÁTIA PELLICCI CEMBRONE
VERA BASTAZIN

José Saramago é um escritor genial, que propõe em sua obra núcleos temáticos tão excitantes quanto as estruturas que os compõem. As qualidades que o destacam como romancista revelam-no um ser inquieto, não contido em suas próprias ideias, alguém permanentemente controverso, à procura da palavra nova, aquela a ser (re)descoberta.

Sua vasta obra é objeto de inúmeros estudos, tal seu valor literário. Em contato com o texto saramaguiano, o leitor é instigado por uma estética que reflete uma ética: a da desconstrução. Desconstrução que sugere uma reconstrução, uma reorganização, uma reordenação da linguagem, das coisas do mundo. Reelaboração: autor e leitor, “seres de papel”¹, encontram-se na linguagem. Interessa-nos, neste encontro, o espaço das subjetividades – fenômenos ópticos, metamorfoses do olhar: reflexão, absorção, refração.

Autodidata, Saramago conheceu a palavra pela palavra, aprendeu a ler lendo. Parece-nos que deseja isto a seus leitores, oferecendo-nos uma obra metaliterária, metaficcional, metalinguística. Segundo Gustavo Bernardo (2010, p. 9-10), a metaficção, ou metaliteratura, é a irmã mais nova da metalinguagem: “trata-se de um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma”. Ao narrar, Saramago inscreve o movimento do texto no próprio texto: leitura que nos ensina a ler, escritura que nos incita a escrever.

Para Linda Hutcheon (1980, p. 1), “metaficção, como vem sendo chamada, é ficção sobre ficção — isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística”² (tradução nossa). Nesta senda, o escritor é um artesão que compõe sua peça

de arte fazendo combinações, enredando palavra a palavra, escolhendo cuidadosamente cada elemento de sua teia sónica, engenhosamente pensada para significar. Hutcheon (1980, p. 101) diz que a obra metaficcional “chama a atenção do leitor para o fato de que esse texto é feito de palavras, palavras que são deliciosamente férteis no campo das sugestões criativas”³ (tradução nossa).

No romance *A caverna*, Saramago põe à prova toda a potência reveladora da palavra: coloca-a a falar de si mesma ao tempo que narra a história de Cipriano Algor, um oleiro que precisará ler a si mesmo para ressignificar sua vida. Dessa maneira, o poder da palavra é sentido pelo leitor não só pela força e beleza da narrativa que ela inscreve, mas também pela reflexão filosófica que propõe sobre si, sobre a própria linguagem verbal, matéria da qual a narrativa é feita, num jogo metaficcional, metaliterário, em que o que se diz espelha o que se faz. Essa escrita autoconsciente parece-nos revelar, na interface escritor/ ensaísta e crítico, o professor que Saramago desejou ser:

Eu creio que poderia ser um bom professor, creio que sim. E, como não sou, enfim, como não sou professor, e, portanto, não posso chegar a saber se eu seria realmente bom, vou pelo menos a fazer algo de semelhante nos livros que escrevo e, em particular, nos romances, como se eu tivesse necessidade, para que eu mesmo compreenda as coisas, como se eu tivesse necessidade de explicá-las a alguém⁴.

Um trabalho assim concebido “transforma o ato de ler numa produção ativa de imaginação, interpretação, decodificação, ordenação, enfim, de construção do universo literário por meio das possibilidades figurativas das palavras”⁵ (tradução nossa) (HUTCHEON, 1980, p. 86). A narrativa envolve o leitor completamente, uma vez que o convida não só a adentrar o universo ficcional vivido pelas personagens, mas também “deseja ensiná-lo seu novo, mais ativo papel”⁶ (tradução nossa) (HUTCHEON, 1980, p. 53): o de participar do jogo de criação, sendo, portanto, cocriador, coautor da obra. “Leitor e escritor compartilham o processo de criação na *linguagem*”⁷ (tradução nossa) (HUTCHEON, 1980, p.86).

Assim nos parece fazer Saramago. Pensamos que ele nos deixa uma obra que exalta a importância da leitura e da escrita do texto literário,

ensinando-nos, como exímio professor, suas lições, numa aula em que o escritor media a leitura *de* e *em* sua própria escritura romanesca.

Em *A caverna*, o oleiro Cipriano Algor passa por uma situação complexa que acaba por expressar muito bem certos impactos dos tempos modernos. As louças que produzia e fornecia a um centro comercial passam a ser substituídas por peças fabricadas em plástico, agora entregues ao comércio pelas mãos de um novo fornecedor. É o mercado transformando-se em função da praticidade de uma nova era, que tem como preocupação um tempo curto para a produção e um lucro ampliado para os intermediários. Inscreve-se, também, nas entrelinhas deste fato narrativo, a ideia do objeto descartável que chega para substituir tudo o que representa um modo antigo de produção ou, em outras palavras, tudo aquilo que é artesanal. A louça, que traz consigo o peso do barro e a marca das mãos de quem a produziu — dedicando a cada peça um tempo de criação —, traz também o risco da quebra, o que significa um prejuízo financeiro a ser computado no plano da perda em relação ao lucro esperado. Nesse contexto dos fatos, é possível dizer que tanto o trabalho quanto o produto e, ainda, o artesão do passado passam a ser igualmente descartáveis frente à nova dinâmica do mercado.

Cipriano, protagonista da narrativa, ao se perceber frente a essa nova situação, retorna a sua casa, onde compartilha com a filha o conflito de sobrevivência que terão de enfrentar. Todavia, suas reflexões reverberam em novas relações que inscrevem a necessidade do ser em se reinventar, e o papel da leitura neste processo:

Estou a ficar surpreendida com o seu conhecimento dessas matérias. Vivi, olhei, li, senti, Que faz aí o ler, Lendo, fica-se a saber quase tudo, Eu também leio, Algo portanto saberás, Agora já não estou tão certa, Terás então de ler doutra maneira, Como, Não serve a mesma para todos, cada um inventa a sua, a que lhe for própria, há quem leve a vida inteira a ler sem nunca ter conseguido ir mais além da leitura, ficam pegados à página, não percebem que as palavras são apenas pedras postas a atravessar a corrente de um rio, se estão ali é para que possamos chegar à outra margem, a outra margem é que importa, A não ser, A não ser, quê, A não ser que esses tais rios não tenham duas margens, mas muitas, que cada pessoa que lê seja, ela, a sua própria

margem, e que seja sua, e apenas sua, a margem a que terá que chegar... (SARAMAGO, 2000, p. 77).

Repensar a própria vida e ressignificá-la, encontrando alternativas para o que já estaria posto e definido, são sugestões inscritas que surpreendem tanto a personagem Marta — filha de Cipriano, o protagonista — quanto a nós, leitores. O excerto em destaque coloca-se aos nossos olhos como um lampejo intertextual, altamente instigante: a palavra-pedra de Saramago traz sua potência poética para suscitar um diálogo com outro texto, de autor brasileiro, que em sua poesia também inscreve a palavra-pedra como forma metaliterária de nos fazer refletir sobre a literatura — expressão artística de criar linguagem e, conseqüentemente, criar novas formas de ver, perceber e interpretar o mundo.

Catar feijão se limita com escrever:
joga-se os grãos na água do alguidar
e as palavras na folha de papel;
e depois, joga-se fora o que boiar.
Certo, toda palavra boiará no papel,
água congelada, por chumbo seu verbo:
pois para catar esse feijão, soprar nele,
e jogar fora o leve e oco, palha e eco.

2.

Ora, nesse catar feijão entra um risco:
o de que entre os grãos pesados entre
um grão qualquer, pedra ou indigesto,
um grão imastigável, de quebrar dente.
Certo não, quando ao catar palavras:
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
obstrui a leitura fluviente, flutual,
açula a atenção, isca-a com o risco. (MELO NETO, 1994,
p. 346)

Saramago, tal como João Cabral, pensa que “se cresce mais à sombra do que ao sol [...] Temos sempre que nos atrever a ler qualquer coisa que está acima de nossa compreensão imediata, para que essa compreensão seja capaz de melhorar”⁸. A pedra, que *dá à frase seu grão mais vivo:/ obstrui a leitura*

fluviente, flutual/ açula a atenção, isca-a com o risco, está ali para que possamos chegar à outra margem. A outra margem é que importa.

Cremos que, nessa perspectiva, seja possível depreender um projeto crítico do escritor José Saramago, pois seu trabalho com a linguagem ensina o leitor a navegar pelo texto e buscar uma outra margem, *a que lhe for própria*. Mais do que compreender sua narrativa como um duplo que revela o fazer ficcional nas entrelinhas, interessa-nos buscar o que está à mostra, lições de leitura e escrita literárias guardadas em cápsulas que vão sendo oferecidas ao leitor no entremeio de sua tessitura poética. Guardadas, como quer o poema de Antônio Cícero (2008, p. 11):

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.
Em cofre não se guarda coisa alguma.
Em cofre perde-se a coisa à vista.
Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por
admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.
Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por
ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela,
isto é, estar por ela ou ser por ela.

Se é verdade que Saramago quis guardar em sua obra “uma educação pela pedra: por lições” (MELO NETO, 1994, p. 338), e esteve vigilante, acordado por este desejo, havemos de nos perguntar que lições são essas, e de que forma elas nos são ofertadas: “Para aprender da pedra, frequentá-la” (MELO NETO, 1994, p. 338). Vejamos o quanto podemos, aprendizes que somos, sorver de sua escritura.

Nossa leitura aponta para uma possibilidade, quase evidente, de que *A caverna*, de José Saramago, nos traga uma releitura de *O mito da caverna*, de Platão. Quando colocamos nossa afirmativa como uma possibilidade, temos como propósito deixar claro que, se de um lado, existem evidências já inscritas desde o título para uma aproximação entre as duas obras, de outro, é fato também que a obra pode ser lida com autonomia em relação aos escritos deixados pelo filósofo grego, enfatizando-se a crítica aos tempos modernos.

Diz Saramago que “ninguém escreve se não lê”⁹. Resignificar uma obra exige leitura. Resignificar uma vida também. “Lendo, fica-se a saber quase tudo” (SARAMAGO, 2000, p. 77). O ato de ler tem, sem dúvida, papel fundamental na vida do oleiro Cipriano Algor, que, frente aos acontecimentos colocados logo ao início da narrativa, precisa recriar-se para o mundo que se

lhe apresenta. “Descartada” pelo mercado, a personagem precisa reinventar-se a partir das tantas coisas que sabe, além do desafio de aprender tantas outras. Para ele, o saber está intimamente ligado ao ler. Claro que estamos tomando aqui a ideia de leitura num sentido amplo, como quer Paulo Freire (2001, p. 20), ao dizer que

a leitura do mundo precede sempre a leitura da palavra e a leitura desta implica a continuidade da leitura daquele. Movimento em que a palavra dita flui do mundo mesmo através da leitura que dele fazemos. De alguma maneira, porém, podemos ir mais longe e dizer que a leitura da palavra não é apenas precedida pela leitura do mundo mas por uma certa forma de “escrevê-lo” ou de “reescrevê-lo”, quer dizer, de transformá-lo através de nossa prática consciente.

O oleiro percebe a potência que carrega a palavra, quer oralizada nas conversas com outras personagens ou consigo mesmo, quer escrita nos livros de sua pequena biblioteca. De uma forma ou de outra, o controverso está sempre ali, para oferecer ao leitor novas possibilidades, levando-o, na pele do leitor-protagonista, a pensar, refletir, ter novas ideias, quebrar convicções e verdades postuladas e, quem sabe, transformar o mundo por meio de sua prática consciente:

o que isto quer dizer é que saberíamos muito mais das complexidades da vida se nos aplicássemos a estudar com afinco as suas contradições em vez de perdermos tanto tempo com as identidades e as coerências, que essas têm por obrigação explicar-se por si mesmas. (SARAMAGO, 2000, p. 26)

Essa ideia da necessidade do controverso para que cheguemos à complexidade das coisas aparece inclusive como preocupação do narrador com a forma de construir a personagem, quando faz questão de distinguir contradição e incoerência, uma tão necessária e outra absolutamente indesejada ao pensamento reflexivo do leitor:

Admitem-se na personagem todas as contradições, mas nenhuma incoerência, e neste ponto insistimos particularmente porque, ao contrário do que soem preceituar os dicionários, incoerência e contradição não são sinônimos. É no interior da sua própria coerência que uma pessoa ou uma personagem se vão contradizendo, ao passo que a incoerência, por ser, bem mais do que a contradição, uma constante de comportamento, repele de si a contradição, elimina-a, não se entende a viver com ela. Deste ponto de vista, ainda que arriscando-nos a cair nas teias paralisadoras do paradoxo, não deveria ser excluída a hipótese de a contradição ser, afinal, e precisamente, um dos mais coerentes contrários da incoerência. (SARAMAGO, 2000, p. 218)

A advertência contra a leitura superficial ou a favor de uma reflexão mais profunda, mais dificultosa, para chegar-se a uma possível interpretação que esteja fora do universo conhecido do leitor, que o surpreenda pela novidade do que já não se sabe, dá-se de muitas maneiras, em diferentes contextos no romance:

(...) haveria ainda que percorrer umas quantas ruas de traçado confuso, virar à esquerda, virar à direita, outra vez à esquerda, outra vez à direita, agora à direita, à direita, esquerda, esquerda, direita, em frente, finalmente desembocariam numa praça a partir da qual acabavam as dificuldades, uma avenida em linha recta levava-os aos seus destinos (SARAMAGO, 2000, p. 17)

(...) não se deu ao trabalho de reflectir durante tempo suficiente, sucede isto muitas vezes, achamos que já se pode afirmar que não vale a pena esperar conclusões só porque resolvemos parar no meio do caminho que nos levaria a elas. (SARAMAGO, 2000, p. 28)

(...) contemplando as próprias mãos abertas, como se nas linhas delas, nas suas encruzilhadas, procurasse um

caminho, o mais curto ou o mais longo, em geral ir por um ou por outro depende da muita ou pouca pressa que se tenha de chegar (SARAMAGO, 2000, p. 44)

Quando Cipriano Algor se aproximar finalmente do cão verá que nunca mais poderá repetir, É preto, mas também não pecará gravemente contra a verdade se afirmar, É cinzento, sobretudo quando descobrir que uma estreita mancha branca, como uma delicada gravata, desce pelo peito do animal (SARAMAGO, 2000, p. 56)

(...) sempre valerá mais arriscar-nos a subir à figueira para tentar alcançar o figo do que deitar-nos à sombra dela e esperar que ele nos caia na boca (SARAMAGO, 2000, p. 325)

Ao mostrar a necessidade de olharmos realmente para as coisas, e de olharmos ainda mais de perto para vê-las melhor, essa passagem sobre Cipriano com seu cão Achado lembra-nos as lições de Ezra Pound (2006) em seu *ABC da Literatura*, obra em que o poeta nos ensina *como estudar poesia*, olhando, examinando direta e cuidadosamente a palavra, matéria de que o texto é feito. Ou Drummond (2004, p. 118) que, à *Procura da poesia*, sugere: “Chega mais perto e contempla as palavras/ Cada uma tem mil faces secretas sob a face neutra”. A proximidade e a contemplação criam intimidade, essencial para o aprimoramento da leitura literária, que requer corpo:

Para que o cérebro da cabeça soubesse o que era a pedra, foi preciso primeiro que os dedos a tocassem, lhe sentissem a aspereza, o peso e a densidade, foi preciso que se ferissem nela. Só muito tempo depois o cérebro compreendeu que daquele pedaço de rocha se poderia fazer uma coisa a que chamaria faca e uma coisa a que chamaria ídolo. O cérebro da cabeça andou toda a vida atrasado em relação às mãos, e mesmo nestes tempos, quando nos parece que passou à frente delas, ainda são os dedos que têm de lhe explicar as investigações do tacto, o estremecimento da epiderme ao tocar o barro, a

dilaceração aguda do cinzel, a mordedura do ácido na chapa, a vibração subtil de uma folha de papel estendida, a orografia das texturas, o entramado das fibras, o abecedário em relevo do mundo. (SARAMAGO, 2000, p. 83)

Aqui, o narrador faz um percurso pela história do pensamento e, portanto, da palavra, até chegar à ideia do *signo* verbal, como faz Michel Foucault (2000, p. 58) em *As palavras e as coisas* quando mostra que, com o tempo, num processo lento, “as coisas e as palavras vão separar-se”, que “a linguagem, em vez de existir como escrita material das coisas, não achará mais seu espaço senão no regime geral dos signos representativos”.

Foucault diz que a literatura busca reestabelecer este elo entre a palavra e as coisas. De fato, a literatura é a linguagem que não representa — ela é: palavra que incorpora a vida, sentida no corpo do leitor no ato da leitura — a palavra que deseja Drummond (2004, p. 1208-1209), “Que resumiria o mundo/ e o substituiria/ Mais sol do que o sol/ dentro da qual vivêssemos/ todos em comunhão/ mudos/ saboreando-a”.

Essa leitura enquanto experiência vivida no corpo do leitor vem ao encontro da ideia de Paul Zumthor. Interessa ao medievalista e crítico suíço a ação realizada pelo leitor no próprio ato de ler. Para o autor, a presença do poético no texto depende do ato da leitura, do prazer sentido no corpo:

Para o leitor, esse prazer constitui o critério principal, muitas vezes único, de poeticidade (literariedade). Com efeito, pode-se dizer que um discurso se torna de fato realidade poética (literária) na e pela leitura que é praticada por tal indivíduo. Mais do que falar, em termos universais, da “recepção do texto poético”, remeterá, concretamente, a “um texto percebido (e recebido) como poético (literário)”. (ZUMTHOR, 2016, p. 28)

Assim, a recepção do texto literário é fundamentalmente sensitiva: reação saborosa da experiência leitora. Nas palavras de Marta: “Leio o que contam os livros, é o mesmo que lá ter estado” (SARAMAGO, 2000, p. 116).

Conforme se manifesta Cipriano, a personagem Marta — sua filha — lê bem, mas sente-se insegura quanto ao que sabe. O pai lhe diz que será preciso

que ela leia de outra maneira, apontando que a leitura não implica um comportamento único, mas cada “um inventa a sua, a que lhe for própria” (SARAMAGO, 2000, p. 77). Wolfgang Iser (1979, p. 87), em seus estudos sobre “A interação do texto com o leitor”, afirma que “o texto é um sistema de tais combinações e assim deve haver também um lugar dentro do sistema para aquele a quem cabe realizar a combinação. Esse lugar é dado pelos vazios no texto, que assim se oferecem para a ocupação pelo leitor.” Para o teórico alemão, existe uma assimetria entre o texto e o leitor e

o equilíbrio só pode ser alcançado pelo preenchimento do vazio, por isso, o vazio constitutivo é constantemente ocupado por projeções. A interação fracassa quando as projeções mútuas dos participantes não sofrem mudança alguma ou quando as projeções do leitor se impõem independentemente do texto. O fracasso aí significa o preenchimento do vazio exclusivamente com as próprias projeções. Como, entretanto, o vazio mobiliza representações projetivas, a relação entre texto e leitor só pode ter êxito mediante a mudança do leitor. (ISER, 1979, p. 88)

Nesse sentido, ler é reler, olhar novamente, “ler de uma outra maneira” (SARAMAGO, 2000, p. 77), redimensionar sua projeção de leitor num universo de projeções possíveis. “Só assim ele se torna capaz de experimentar algo que não se encontrava em seu horizonte” (ISER, 1979, p. 89):

A interpretação seria válida e arrumaria definitivamente a questão se não se tivesse dado aquela quase imperceptível pausa, se aquele instante de aparente suspensão do pensar não correspondesse, permita-se a ousadia da proposta, ao aparecimento de alguém simplesmente capaz de pensar de outra maneira (SARAMAGO, 2000, p. 110)

A leitura como ato movediço, em constante transformação se dá justamente pela essência polissêmica da palavra enquanto signo. Bakhtin diferencia a palavra lida como sinal da palavra lida como signo. Como sinal, a leitura é um ato de decodificação, de simples reconhecimento. Cipriano Algor

o explica dizendo à filha que “há quem leve a vida inteira a ler sem nunca ter conseguido ir mais além da leitura, ficam pegados à página, não percebem que as palavras são apenas pedras postas a atravessar a corrente de um rio” (SARAMAGO, 2000, p. 77). Já como signo, o ato de ler pressupõe um diálogo, uma vez que

a cada palavra da enunciação que estamos em processo de compreender, fazemos corresponder uma série de palavras nossas, formando uma réplica. Quanto mais numerosas e substanciais forem, mais profunda e real é a nossa compreensão. Assim, cada um dos elementos significativos isoláveis de uma enunciação e a enunciação toda são transferidos nas nossas mentes para um outro contexto, ativo e responsivo. (BAKHTIN, 2004, p. 132)

Entrar no jogo de linguagem que é a leitura do texto literário nos dá o “obscuro e vago sentimento de participar em algo arriscadamente complexo e, por assim dizer, de escorregadias significações, um todo feito de partes em que cada uma é, ao mesmo tempo, a parte que é e o todo de que faz parte” (SARAMAGO, 2000, p. 86).

Nas palavras de Cipriano Algor, “as palavras são apenas pedras postas a atravessar a corrente de um rio, se estão ali é para que possamos chegar à outra margem, a outra margem é que importa” (SARAMAGO, 2000, p. 77). É do processo de significação que Cipriano fala, processo que, para o estudioso Hans Robert Jauss (1979, p. 50) só se concretiza “como duplo horizonte — o interno ao literário, implicado pela obra, e o mundivivencial, trazido pelo leitor de uma determinada sociedade”. Disso decorre pensarmos que o final da reflexão de Cipriano muito bem explica, em outras palavras, o que diz Jauss em relação à leitura da obra literária: “A não ser que esses tais rios não tenham duas margens, mas muitas, que cada pessoa que lê seja, ela, a sua própria margem, e que seja sua, e apenas sua, a margem a que terá de chegar” (SARAMAGO, 2000, p. 77).

O momento da enunciação atualiza o enunciado, fazendo com que o texto seja “sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos” (JAUSS, 1979, p. 46). Cada leitor tem seu próprio repertório e, voltando a Bakhtin, traduz com suas próprias palavras as palavras

enunciadas pelo texto. Cada leitor tem sua própria interpretação, porque é único, chega à sua própria margem, é o “leitor certo” de Borges (2000, p. 12):

Um livro é um objeto físico num mundo de objetos físicos. É um conjunto de símbolos mortos. E então aparece o leitor certo, e as palavras — ou antes, a poesia por trás das palavras, pois as próprias palavras são meros símbolos — saltam para a vida, e temos uma ressurreição da palavra.

Sobre isso dirá o narrador da obra que ora analisamos: “o eterno retorno existe mesmo”¹⁰ (SARAMAGO, 2000, p. 157). E aqui podemos falar sobre a importância do livro como objeto físico para o leitor.

Embora não haja livraria no lugarejo onde moram, os Algor têm em casa uma pequena biblioteca, em que “podem contar-se por duas ou três centenas os livros arrumados nas prateleiras” (SARAMAGO, 2000, p. 73). O narrador valorizará a coleção da família, dizendo que os livros que lá estão, embora poucos, são bons. Assim, colocará em discussão o discernimento “entre o que é bom e o que não passou de medíocre” (SARAMAGO, 2000, p. 74), reconhecendo que este é um terreno escorregadio. De fato, julgar o valor de uma obra envolve, muitas vezes, uma discussão acerca do gosto, e mesmo dependerá tal juízo do grau de maturidade leitora de cada um. Segundo Kant (1995, p. 60),

é também possível um juízo-de-sentidos estético, a saber, quando o predicado do juízo não pode ser nenhum conceito de um objeto, na medida em que absolutamente não pertence à faculdade-de-conhecimento, por exemplo, o vinho é agradável, pois então o predicando exprime a referência de uma representação imediatamente ao sentimento de prazer, e não à faculdade-de-conhecimento.

Pensando na organização de uma biblioteca, outra lição de leitura é mesmo a da releitura: a de que os livros devam sempre ser preservados para que possamos recorrer a eles novamente, seja para simplesmente consultá-los, seja para ter novas experiências, buscando ressignificar conceitos, ou reconstruir histórias de que gostamos, afinal, como explica Italo Calvino

(1993, p. 11), “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”, é uma obra inesgotável ao leitor que não se contenta com aquilo que é, mas nasceu com “uma cabeça que sofre da incurável doença de justamente se preocupar com o que seria ou com o que poderia ter sido” (SARAMAGO, 2000, p. 272) se lesse de outra maneira, ou em outro momento.

Felizmente existem os livros. Podemos esquecê-los numa prateleira ou num baú, deixá-los entregues ao pó e às traças, abandoná-los na escuridão das caves, podemos não lhes pôr os olhos em cima nem tocar-lhes durante anos e anos, mas eles não se importam, esperam tranquilamente, fechados sobre si mesmos para que nada do que têm dentro se perca, o momento que sempre chega, aquele dia em que nos perguntamos, Onde estará aquele livro que ensina a cozer os barros, e o livro, finalmente convocado, aparece. (SARAMAGO, 2000, p. 187)

O narrador acaba por valorizar, inclusive, livros antigos hoje bastante fora de uso, como é o caso da passagem em que a personagem Marta recorre a uma enciclopédia para buscar figuras que pudessem ser reproduzidas em estatuetas. O narrador primeiro discorre sobre a inutilidade da enciclopédia, “condenada a ser só, para todo o sempre, aquilo que tinha sido, se irá tornando ao mesmo tempo mais velha, mais caduca e mais desnecessária” (SARAMAGO, 2000, p. 74) para, em seguida, trazer a prudência de Cipriano ao guardar aquela coleção de livros que poderia, um dia, vir a lhes fazer falta. Contra a cultura do descartável, o narrador irá ainda se manifestar afirmando que “na espessura macia do papel, pai e filha aproveitam hoje a lição, procuram o que necessitam naquilo que pensavam não servir mais” (SARAMAGO, 2000, p. 74-75) e, para mostrar a utilidade do que se julgou inútil, repete mais de quarenta vezes o verbo “encontraram”, variando seu objeto:

Já encontraram no caminho um académico com bicórnio de plumas, espadim e bofes de camisa, já encontraram um palhaço e um equilibrista, já encontraram um esqueleto de gadanha e passaram adiante, já encontraram uma amazona a cavalo e um almirante sem barco, já encontraram um toureiro e um homem de

blusa, já encontraram um pugilista e o adversário dele, já encontraram um carabineiro e um cardeal, já encontraram um caçador e o seu cão, já encontraram um marinheiro de folga e um magistrado, um bobo e um romano de toga, já encontraram um derviche e um alabardeiro, já encontraram... (SARAMAGO, 2000, p. 74-75)

Sobre o prazer ao sentir a espessura macia do papel, ao contato com o objeto livro, cada leitor tem sua experiência própria frente à sensação de vislumbre ao ver as letras impressas, ao folhear as páginas, ao observar o livro em repouso sobre a escrivaninha, ao abraçá-lo e carregá-lo por aí. Como dizem os versos de Caetano Veloso, “livros são objetos transcendentais/ mas podemos amá-los do amor tátil”¹¹: o sabor do texto está também na corporeidade que o guarda.

Por tudo o que dissemos até aqui, a leitura é, em última instância, uma atividade individual, solitária e intransferível:

Viste o que há ali dentro, Vi, respondeu Marçal, Que é, Avalie por si mesmo, tem aqui uma lanterna, se quiser, Vens comigo, Não, eu também fui sozinho, Há algum carreiro traçado, alguma passagem, Não, o que tem é de seguir sempre pela esquerda e não perder o contacto com parede, lá ao fundo encontrará o que veio procurar. Cipriano Algor acendeu a lanterna e entrou. (SARAMAGO, 2000, p. 331)

Como sagaz leitor que é, Cipriano Algor declara: “a mim uma descrição não me basta, quero ver com os meus próprios olhos” (SARAMAGO, 2000, p. 328). Quando se trata da leitura do texto literário, realmente uma descrição não basta — resumos, resenhas, análises críticas de nada valem se não o lermos “com nossos próprios olhos”. Isso porque esse tecido artisticamente elaborado não pode ser reduzido ao seu conteúdo. Alguém nos poderá contar o que acontece em tal romance, ou o que sentiu ao ler certo poema. Se não experimentarmos nós mesmos tais textos, jamais saberemos nossas sensações frente a eles: qualquer opinião emitida a seu respeito será frágil (e, por que não dizer, falsa) porque baseada na percepção do outro. Teremos perdido *contacto com parede*, com a forma desse conteúdo — “sua carnadura concreta”

(MELO NETO, 1994, p. 338) —, algo de essencial importância para que nossa leitura não seja *flutuante*, mas encontrada *lá ao fundo*. A beleza e a força de uma obra literária residem no fato de que, nela, forma e conteúdo não se dissociam: significante é significado. Assim, o texto literário é

o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro (BARTHES, 2007, p. 16).

A última lição que tomamos por ora é que a leitura da obra literária é capaz de nos transportar para outra dimensão, fazendo-nos experimentar a metarrealidade, “aquela realidade que a ficção constrói e que surge, para o leitor e para o espectador, como ‘mais real do que o real’, ou seja, como mais intensa, vívida e viva do que a vida” (BERNARDO, 2010, p. 189):

Sabes o que é aquilo, Sei, li alguma coisa em tempos, respondeu Marçal, E também sabes que o que ali está, sendo o que é, não tem realidade, não pode ser real, Sei, E contudo eu toquei com esta mão na testa de uma daquelas mulheres, não foi uma ilusão, não foi um sonho, se agora lá voltasse iria encontrar os mesmos três homens e as mesmas três mulheres, as mesmas cordas a atá-los, o mesmo banco de pedra, a mesma parede em frente, Se não são os outros, uma vez que eles não existiram, quem são estes, perguntou Marçal, Não sei, mas depois de os ver fiquei a pensar que talvez o que realmente não exista seja aquilo a que damos o nome de não existência. (SARAMAGO, 2000, p. 333)

Como Marçal e Cipriano, vivemos, experimentamos no corpo a história lida. Tudo se passou diante de nossos olhos: não há como negar sua existência. Uma experiência assim intensa faz mais do que nos contar uma história. Estivemos em cada lugar, acompanhamos a trajetória de cada personagem, vivemos sobremaneira cada situação. A linguagem literária “não apenas formula e expressa o que diz, mas também quer influenciar a postura do leitor,

persuadi-lo e, por fim, modificá-lo” (WELLEK & WARREN, 2003, p. 15). Não saímos imunes a esse desejo:

Dizem os entendidos que viajar é importantíssimo para a formação do espírito, no entanto não é preciso ser-se uma luminária do intelecto para perceber que os espíritos por muito viajados que sejam, precisam de voltar de vez em quando a casa porque só nela é que conseguem ganhar e conservar uma ideia passavelmente satisfatória acerca de si mesmos. (SARAMAGO, 2000, p. 270)

Ao sairmos d’*A caverna*, ainda trêmulos pela força do que acabamos de vivenciar, voltamos sobre nós mesmos. “Então, devagar, muito devagar, como uma luz que não tivesse pressa de aparecer, mas que viesse para mostrar a verdade das coisas até aos seus mais escuros e recônditos desvãos” (SARAMAGO, 2000, p. 332), compreendemos. Chegamos à *outra margem*, a que nos é própria. A leitura do texto literário devolve-nos modificados à realidade: autoconscientes, enriquecidos, profundamente tocados. Enfim despertos, é preciso que nos perguntemos: *Que farei com este livro?*¹² Numa obra em que nenhuma palavra está à toa, o leitor terá sempre a (sempre provisória) última palavra: “lições da pedra (de fora para dentro/ cartilha muda), para quem soletrá-la” (MELO NETO, 1994, p. 338).

Notas

¹ Em entrevista ao programa *Roda Viva*, exibido pela TV Cultura em 1992, Saramago afirmou que não separa aquilo a que chamamos mundo real do universo da invenção, da imaginação. Para ele, tudo está em relação, “somos todos seres de papel, feitos das leituras que fizemos”. [Disponível no YouTube](#).

² “‘Metafiction’, as it has now been named, is fiction about fiction — that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity”.

³ “call the reader's attention to the fact that this text is made up of words, words which are delightfully fertile in creative suggestiveness”.

⁴ José Saramago, em entrevista concedida ao programa *Roda Viva*, exibido pela TV Cultura em 13 de outubro de 2003. [Disponível no YouTube](#).

⁵ “making the act of reading into one of active “production,” of imagining, interpreting, decoding, ordering, in short of constructing the literary universe through the fictive referents of the words”.

⁶ “with an eye to teaching him his new, more active role”.

⁷ “Reader and writer both share the process of fiction-making in language”.

⁸ José Saramago, em entrevista concedida ao programa *Roda Viva*, exibido pela TV Cultura em 13 de outubro de 2003.

⁹ José Saramago, no documentário *Levantado do Chão*, produzido pela RTP-PT, em 2008. [Disponível no YouTube](#).

¹⁰ Aqui, citamos uma frase dita pelo oleiro ao referir-se ao eterno retorno das palavras que, dependendo do contexto, voltam renovadas, com outras possibilidades de significação. Essa analogia é feita em relação ao mito do eterno retorno, tema do pensamento grego pré-socrático e helenístico, retomado por Friedrich Nietzsche no século XIX, que reflete sobre a existência humana no tempo, supostamente linear, mas que guarda em si uma circularidade, uma possibilidade de regeneração a cada instante. Usamos a frase de Cipriano para dizer do eterno retorno do texto literário que, sendo sempre o mesmo enquanto enunciado, é sempre outro, território movente, à mercê da interpretação do leitor no momento de enunciação.

¹¹ Versos da canção “Livros”, do álbum *Homem Comum*, de Caetano Veloso, Universal Music: 2002.

¹² Referência ao título da obra teatral de José Saramago, publicado pela Editora Companhia das Letras.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira com a colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 11 ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2004.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos?* Tradução de Nilson Molin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CICERO, Antonio. *Guardar: poemas escolhidos*. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. 41 ed. São Paulo: Cortez, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. Canada: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 105-118.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 43-61.

KANT, Immanuel. *Duas introduções à crítica do juízo*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho et al. São Paulo: Iluminuras, 1995.

MELO NETO, João Cabral. *Obra Completa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SARAMAGO, José. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da Literatura e metodologia dos estudos literários*. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2016.