

REVISTA

DE ESTUDOS SARAMAGUIANOS

n. 16 jul.-dez., 2022

REVISTA

DE ESTUDOS SARAMAGUIANOS

REVISTA DE ESTUDOS SARAMAGUIANOS

www.estudossaramaguianos.com

CONTATOS

E-mail: estudossaramaguianos@yahoo.com

Facebook: facebook.com/saramaguianos

Twitter: @saramaguianos

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



COMISSÃO EDITORIAL

Ana Paula Arnaut; Carlos Reis; Conceição Flores; Eula Carvalho Pinheiro; Gerson Roani; 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

ORGANIZADORES

Miguel Alberto Koleff e Pedro Fernandes de Oliveira Neto

REVISÃO DOS TEXTOS

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

Brasil – Portugal – Argentina, julho-dezembro 2022.

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

Carlos Nogueira, Charles Vitor Berndt, João Adolfo Hansen, Rocío Martínez Díaz, Leyla Perrone-Moisés, Kátia Pellicci Cembrone, Vera Bastazin, Miguel Koleff, Tamires Farias Barbosa, Marcelo Lachat, Eula Carvalho Pinheiro.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos a Leyla Perrone-Moisés e João Adolfo Hansen pelo pronto aceite na composição deste número ao autorizarem a reprodução dos seus textos.

SUMÁRIO

11

Apresentação

15

“Aqui, na terra, a fome continua”: para uma leitura de *Os poemas possíveis*

CARLOS NOGUEIRA

33

A exigência estética no “período formativo” da obra de José Saramago

CHARLES VITOR BERNDT

63

Experiência e expectativa em *Memorial do convento*

JOÃO ADOLFO HANSEN

81

“É TEMPO...”

JOSÉ SARAMAGO

87

O “como se” — tentativa do não esquecimento na ficção de Saramago e *Revueltas*, dois romances

ROCÍO MARTÍNEZ DÍAZ

100

As últimas fábulas

LEYLA PERRONE-MOISÉS

107

Lições da pedra no romance de José Saramago: em busca da outra margem

KÁTIA PELLICCI CEMBRONE

VERA BASTAZIN

125

José Saramago y la comunidad que viene (acerca de la invención de la pandemia)

MIGUEL ALBERTO KOLEFF

143

Reescrita e paródia em José Saramago: as personagens femininas de *O evangelho segundo Jesus Cristo*

TAMIRES FARIAS BARBOSA

MARCELO LACHAT

167

Da pedra à estátua: pedra

EULA CARVALHO PINHEIRO



APRESENTAÇÃO

No discurso pronunciado na Academia Sueca quando da recepção do Prêmio Nobel de Literatura, José Saramago refaz um gesto pirandelliano: confundidas as instâncias discursivas ou reavivando na prática sua compreensão muito própria segundo a qual autor e narrador constituem a voz original e definitiva da enunciação ficcional, parte significativa da extensa galeria de figuras modeladas do ato criativo, incluindo àquelas com existência circunstanciada pelas fronteiras da história, aparece convocada pelo fio da memória e se apresentam como aquelas “que mais intensamente me ensinaram o duro ofício de viver”. As personagens, por sua vez, não estão à procura de um autor. É o contrário, o que se passa: o autor está à sua própria procura e são “esses homens e essas mulheres feitos de papel e de tinta” que o ajudam a responder *e agora, quem eu sou?* O gesto do escritor reafirma não apenas o respeito pelo imaginário literário como dimensão essencial da nossa existência como singulariza sua humildade ao se despir do lugar que o prêmio concedido o lançava: o galardão, sabemos, o reconhecia *mestre* da criação. Mas o autor do discurso prefere e se apresenta como *aprendiz*.

Sabemos o reconhecimento de José Saramago sobre o papel e a importância do leitor. Sua concepção do autor como a voz universal do enunciado ficcional, por exemplo, vislumbra que este sujeito da outra margem no sistema comunicativo se desloca de uma posição de receptor para artesanaria, uma vez lidar com a atividade fabril da criação: “O leitor também escreve o livro quando lhe penetra o sentido, o interroga” (*Extra*, 1978); “O leitor se transforma, no ato mesmo de sua leitura, em elemento a mais dessa ficção. Ler é participar, neste caso. O leitor possui uma consciência tão completa como a do próprio autor ou a do narrador de que tudo quanto se narra é fabulação” (*Quimera*, 1986). Os exemplos que ilustraria pela ordem do fragmento uma teórica saramaguiana do leitor e da leitura, dentro e fora da sua obra, são muitos. Em *A caverna*, para reiterar um passo na literatura saramaguiana, encontramos um diálogo entre Cipriano Algor e a filha Marta;

assim diz o oleiro: Não serve a mesma [forma de ler] 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 (p. 77).

Em “De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz” não são apenas as dimensões do mestre que aparecem questionadas, o discurso reengendra o leitor. Provam como a ficção penetra a vida, modificando-a. Fazendo-se mestre-aprendiz, José Saramago ilustra seu processo de aprendizagem pela leitura, ou uma das formas de ler, refazendo o eco de Cipriano Algor. No interior desse discurso, reavivando certo dispositivo da metalinguagem, escrever e ler constituem duas instâncias de um ato cujo resultado é transformação dos atores implicados no gesto da escrita e no gesto da leitura. “Somos todos escritores, só que alguns escrevem e outros não” (*O Globo*, 1997) — dirá. E não se trata, obviamente, de reduzir o escritor ao leitor, ou vice-versa; mesmo no caso em que essas instâncias se confundem, como no discurso referido, quem escreve está sempre um passo à frente do leitor. E se ao leitor cabe atribuir *vida* ao fabulado, é também dele o papel de transpor a obra para adiante dos umbrais do tempo que a viu se constituir.

Quando convoca ao seu plano os seus seres de tinta e papel, Saramago lida com a sobrevida da personagem, algo que Carlos Reis, no seu indispensável *Dicionário de Estudos Narrativos* designa como o “prolongamento das suas propriedades distintivas [das personagens], como figura ficcional, permitindo reconhecer essas propriedades noutras figurações” (p. 485). E a partir desta imagem disposta no discurso de 10 de dezembro de 1998 é possível estabelecer o que é talvez o papel mais singular do leitor: aquele que prolonga para fora dos estritos limites do seu tempo e o do seu espaço, garantindo a sua permanência e a sua autonomia — e com a obra, também o seu autor, integrando-os noutros campos de significações que permitem o enriquecimento contínuo dos campos simbólicos que os/nos constituem. Solitário ou coletivo, isso integra a leitura num dos gestos mais singulares e bonitos no grande catálogo das nossas criações culturais.

Esse *mover-se* reitera uma atitude que cresce subterraneamente desde o gesto pirandelliano no discurso de recebimento do Nobel; são maneiras, sempre diversas mas uma só, de compreender o que seria, para José Saramago, o leitor ideal: tal como espera do indivíduo na comunidade, que este seja *atitude*, o escritor sempre quis leitores capazes de transpor o primeiro plano

da leitura, o da decodificação e da repetição para alcançar o sentido, mantendo em atividade a engrenagem que ele próprio articulou e que se coloca em funcionamento com o ato de ler: sabemos como o leitor do romance saramaguiano é corresponsável no trabalho de composição do discurso ficcional. Soma-se a isso certa dimensão ética que nunca deixa de conviver com o estético; para Saramago, “ser escritor não é apenas escrever livros, é muito mais uma atitude perante a vida, uma exigência e uma intervenção” (*Extra*, 1978); algo que se singulariza com a já conhecida afirmativa: “Eu vivo desassossegado, escrevo para desassossegá-lo” (*El Mundo*, 1998).

Certa vez, José Saramago disse que “gostaria de reunir todos os meus leitores e dialogar com eles” (*La Nación*, 1998). O desejo, claro está, foi parar no território dos possíveis. Se a comunidade de leitores no tempo dessa afirmação era impossível de abraçar, passados muitos anos, se fez ainda mais numerosa, um acontecimento bom se pensarmos o quanto necessitamos no tempo vigente de leitores que não se abandonem ao espetáculo do mundo. Uma maneira de medir essa expansão foi o longo do aniversário de 100 anos celebrado em 365 dias com expressões das mais variadas — os inúmeros dossiês acadêmicos, produzidos ou não de encontros de/em diversos formatos, as manifestações artísticas, os espaços de leituras, as novas publicações, os estudos da obra etc. Impossível de alcançar os leitores em sua totalidade, essas células, replicam o sonho do escritor e sua comunidade ideal.

2022 acabou. 2022 continua. A reescrita da conclusão de Fernando Pessoa para um texto que recordava as duas décadas de *Orpheu*, a marca indelével na cultura literária portuguesa do século XX, é proposital.¹ O ano do centenário, que bem poderia começar de agora para o ano seguinte, mas se adiantou do ano passado para agora, findou. As extensões que se abriram neste ano, que fizeram o gesto da leitura um acontecimento, permanecem. Assim queremos.

Pedro Fernandes de Oliveira Neto
Equipe editorial

Notas

1 Trata-se de “Nós os de *Orpheu*”, texto publicado na edição n. 3 da revista *Sudoeste* (Lisboa, nov., 1935). A frase é “*Orpheu* acabou. *Orpheu* continua”.

“AQUI, NA TERRA, A FOME CONTINUA”: PARA UMA LEITURA DE *OS POEMAS POSSÍVEIS*

CARLOS NOGUEIRA

O conceito de mal recobre uma extensão semântica tão vasta que dele se pode afirmar o que Hegel dizia de Deus: é um som quase sem sentido, um simples nome. Para o autor do romance *Ensaio sobre a cegueira*, mal é sinónimo de violência, crueldade, tortura, fome, ambição e egoísmo desmedidos, e não pode ser senão no Homem que devemos procurar compreender essa marca do humano e das sociedades de todos os tempos e lugares. Este artigo é uma continuação de outros trabalhos em que procuro evidenciar que toda a obra de José Saramago trata o problema da definição, das formas, das propriedades e das causas do mal:

Sem exagero, aliás, podemos dizer que toda a obra romanesca (ou toda a escrita) de José Saramago é uma incansável investigação sobre as origens, as causas, as características e as manifestações do mal. O horror que ressalta em cada uma das páginas de *Ensaio sobre a Cegueira*, um horror “natural”, cru, sentido pelo leitor como perfeitamente possível e representativo de um sem número de horrores históricos e de um horror ou de muitos horrores futuros, acompanha as dinâmicas imparáveis do enredo e suscita uma incómoda e incomodada reflexão sobre os fundamentos antropológicos da agressão e da ânsia de dominação e poder. (NOGUEIRA, 2020, p. 119)

No ensaio *A espiritualidade clandestina de José Saramago*, Manuel Frias Martins nota: “Para Saramago, o bem não tem necessidade de Deus, sobretudo se pensarmos no Deus teológico, ou no Deus dos sistemas religiosos, cuja representação organiza ambos os romances bíblicos” (MARTINS, 2014, p. 154). Subscrevo a fórmula de Manuel Frias Martins e afirmo: para Saramago, o mal não tem necessidade de Deus (para o autorizar ou promover). O Homem é o único autor e executante do mal. Com esta proposição introduzo já a ideia da total inocência e inexistência de Deus, que Saramago e outras personalidades fortes, da literatura e das artes às ciências e ao pensamento e à ação em geral, têm proclamado com recurso a argumentos bem mais coerentes do que os daqueles que, às vezes com não pouca violência, defendem o contrário (a existência de Deus). Em 2001, na crónica “O fator Deus”, publicada nos jornais *El País* e *Público* uma semana depois dos ataques terroristas de 11 de setembro de 2001, Saramago responsabiliza única e exclusivamente os seres humanos por todos os tipos de crimes cometidos sobre outros seres humanos:

E, contudo, Deus está inocente. Inocente como algo que não existe, que não existiu nem existirá nunca, inocente de haver criado um universo inteiro para colocar nele seres capazes de cometer os maiores crimes para logo virem justificar-se dizendo que são celebrações do seu poder e da sua glória, enquanto os mortos se vão acumulando, estes das torres gémeas de Nova Iorque, e todos os outros que, em nome de um Deus tornado assassino pela vontade e pela ação dos homens, cobriram e teimam em cobrir de terror e sangue as páginas da História. (SARAMAGO, 2001, p. 25)

Para Saramago, Deus ou os deuses são rostos de um mal criado não à imagem e semelhança de Deus ou dos deuses, mas à imagem e semelhança do seu único autor: “O homem é cruel sobretudo em relação ao homem, porque somos os únicos capazes de humilhar, de torturar e fazemos isto com uma coisa que deveria ser o contrário, que é a razão humana” (GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 154). Em bom rigor, José Saramago não vê no mal um problema teológico; encara-o, antes, recupero o que afirmei acima, como um problema eminentemente humano. Uma vez que Deus, para Saramago, não existe, simplesmente não se coloca a questão de saber como é que um Deus bom pode

ter criado um mundo no qual abunda o sofrimento inocente. Saramago rejeita o argumento de Kant, para quem uma questão como aquela estava fora dos “limites da filosofia” (NEIMAN, 2005, p. 17) porque Deus “excedia os limites do conhecimento humano” (NEIMAN, 2005, p. 17). O diálogo saramaguiano com Deus estabelece-se com um mundo cultural orientado por uma Igreja que não deixa o homem ser autónomo e livre. Saramago dirige uma resposta indireta mas inequívoca a Kant no romance *Caim*, nas palavras do assassino de Abel, que reage com impaciência à afirmação (dos anjos) de que “Os desígnios de deus são inescrutáveis” (SARAMAGO, 2009a, p. 142), tanto para quem sofre um mal inexplicável como para quem o procura compreender (os teólogos e os crentes em geral): “Estou cansado da lengalenga de que os desígnios do senhor são inescrutáveis, respondeu caim, deus deveria ser transparente e límpido como cristal em lugar desta contínua assombração, deste constante medo, enfim, deus não nos ama (SARAMAGO, 2009a, p. 142).

O “fator Deus”, a instituição religiosa que vigia o corpo e o espírito, vota a viúva Maria Leonor de *Terra do pecado* a um sofrimento que a mata em vida. O sentimento de culpa subjuga-a, a ideia de pecado carnal (e mental) impede-a de se fazer livre e responsável pelas suas decisões. Deus, enquanto encarnação do poder autoritário patriarcal, fazia, na obra de Saramago que então começava, a sua primeira vítima. Em *Terra do pecado*, o jovem aprendiz de escritor insurge-se já contra a imposição de renúncia, angústia e sacrifício a quem nada mais é oferecido pela Igreja senão a aceitação incondicional das normas morais. Maria de Magdala, n’*O evangelho segundo Jesus Cristo*, e Lilith, em *Caim*, serão o oposto de Maria Leonor, mulheres que quiseram e souberam contrariar os dogmas e criar uma dialética do amor fundada na liberdade e na igualdade de género. Em *Terra do pecado* começa a gestação do projeto saramaguiano de denunciar a opressão e de dar a ver a dor humana e não-humana, e de a interpretar dentro da questão do mal. N’*Os poemas possíveis* (1966), a recusa do ideário cristão é também já muito visível e em termos que nos podem surpreender, se nos lembrarmos da Censura, que não tolerava mensagens que subvertissem a religião oficial (uma das traves-mestras do regime):

Criação

Deus não existe ainda, nem sei quando
Sequer o esboço, a cor se afirmará
No desenho confuso da passagem

De gerações inúmeras nesta esfera.

Nenhum gesto se perde, nenhum traço,
Que o sentido da vida é este só:
Fazer da Terra um Deus que nos mereça,
E dar ao Universo o Deus que espera. (SARAMAGO, 2014, p. 82)

Este poema, que integra a segunda das cinco partes do livro, condensa a ideia que José Saramago repetiu muitas vezes (a não-existência de Deus) e à qual deu um tratamento estético único. Por mais que o autor repetisse este juízo, os crentes (os que o leram e, sobretudo, os que o não leram ou leram mal) nunca o aceitaram e muitos acusaram Saramago de simplificar e ridicularizar todo o pensamento sobre Deus. Em palavras diretas e exatas, numa entrevista concedida em 2017 a Marcio Cappelli, Pilar del Río esclarece:

A teologia tem um propósito, José Saramago não era um teólogo, não estudava Deus, ao falar das religiões referia-se sobretudo aos seres humanos que fazem de Deus o instrumento de que necessitam para consolidar o poder, quer seja no Oriente ou no Ocidente, agora e no passado. José Saramago dizia que Deus é uma invenção humana que acabará no dia em que morrer a última pessoa. (RÍO, 2019, p. 296)

Este apontamento está em perfeita convergência com a tese que José Saramago desenvolve em toda a sua obra literária: o mal é um problema eminentemente humano, não um dilema religioso a resolver por teodiceias e soteorologias. O que Pilar del Río afirma imediatamente a seguir resume o essencial da intriga e dos propósitos, até certo ponto implícitos, como procurei demonstrar, de *Terra do pecado*, e vale para tudo o que Saramago escreveu sobre este tema: “Também dizia que não se interessava pelos problemas de Deus, exceto pelos gerados pelo fator Deus nos seres humanos ou na cultura, por exemplo, o sentimento de culpa, a aceitação resignada das normas ou a expiação dos pecados que são invenções administrativas” (RÍO, 2019, p. 296). Perante isto, compreender-se-á sem dificuldade por que motivo Saramago incluiu o poema “Criação” na parte intitulada “Mitologia”, ao lado de outras composições que ora dizem, muito nietzschianamente, que “Deus não existe”

(SARAMAGO, 2014, p. 82) e “Deus não há” (SARAMAGO, 2014, p. 83), ora, nietzschiana e carnavalescamente, proclamam essa inexistência ou a mentira do próprio Deus (o que acaba por ser o mesmo):

Quando os homens morrerem

Sinal de Deus não foi, que Deus não há
(Ou se há, vive longe e nos engana),
Mas a gaivota que sobre mim voou,
E o grito que lançou,
Foi um sinal de vida não humana.
Recordação seria doutras eras
Em que homem não ainda,
Só promessa?
Ou presságio seria? (SARAMAGO, 2014, p. 83)

Noutros poemas, como “Judas” e “Sé Velha de Coimbra”, concentradamente, toda a simbologia e toda a imagética judaico-cristã (e religiosa, em sentido lato) surgem em versos que associam o sentido gnómico à máxima acusação, com tonalidades que podem lembrar Ricardo Reis e questionamentos à José Régio e Vergílio Ferreira:

Judas

Do pão, o corpo; o sangue, deste vinho;
Das misérias do homem, divindade:
Nada põem de si os deuses vãos.
Nesta mesa da terra se restauram,
Tudo lhes é sustento, comem tudo,
Que tudo lhes prolonga a duração.

Um corpo de enforcado é alimento,
Um barão faz escada para os céus,
É trono uma figueira, é luz de moedas:
Sem Judas, nem Jesus seria Deus. (SARAMAGO, 2014, p. 88)

“Sé Velha de Coimbra” é outro momento singular de brevidade discursiva e expressividade que corresponde a um dos mais férteis

princípios saramaguianos: o da inexistência de Deus, o do *nada* que os homens transformaram num *ser-tudo* imaginariamente onnipresente e onnipotente, o do “fator Deus”, que não é um Deus, mas uma construção humana:

Sé Velha de Coimbra

Aqui, onde estas pedras marteladas
Em forma de esconjuro e alçapão,
De estátuas e colunas disfarçadas,
A luz me prometeram, com o pão;
Aqui, onde o silêncio mais profundo
Sob o passo do homem se tornou:
Nem primeiro aqui houve nem segundo,
Foi Deus chamado aqui e não falou. (SARAMAGO, 2014, p. 89)

Noutros dois poemas desta “Mitologia”, Deus é também figurado mais como criatura inexistente do que como criador; é *objetivado* literariamente em versos como “O polegar de Deus que me sufoca” (SARAMAGO, 2014, p. 91) e “É Deus que se enganou e o confessa” (SARAMAGO, 2014, p. 93), e aí se esgota. A presença ausente de Deus como figura literária em José Saramago não é, portanto, um tema que irrompe sem antecedentes em romances como *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e *Caim*. Mas convém não esquecer que este Deus não é, autenticamente, um Deus; é a figuração do “fator Deus”, tornado personagem para que Saramago e várias figuras por si criadas ou recriadas (como Jesus) possam dialogar com *ele*; ele, “o fator humano”, “esse que é terrivelmente igual em todos os seres humanos onde quer que estejam e seja qual for a religião que professem” (SARAMAGO, 2001, p. 25), como afirmou Saramago no texto “O fator Deus”; “esse que tem intoxicado o pensamento e aberto as portas às intolerâncias mais sórdidas, esse que não respeita senão aquilo em que manda crer, esse que depois de presumir ter feito da besta um homem acabou por fazer do homem uma besta” (SARAMAGO, 2001, p. 25).

O primeiro poema da parte do livro *Os poemas Possíveis* que estou a comentar tem como título também “Mitologia”, e é significativo para compreendermos todo o alcance semântico da expressão saramaguiana “fator Deus”:

Os deuses, noutros tempos, eram nossos
Porque entre nós amavam. Afrodite
Ao pastor se entregava sob os ramos
Que os ciúmes de Hefesto iludiam.

Da plumagem do cisne as mãos de Leda,
O seu peito mortal, o seu regaço,
A semente de Zeus, dóceis, colhiam (SARAMAGO, 2014,
p. 79).

Estas duas primeiras estrofes, de bela ressonância clássica nas imagens e nas técnicas estilísticas (o decassílabo, o ritmo, a colocação, segundo a anástrofe e o hipérbato, do verbo, cuja sonoridade verbal se destaca, o encavalgamento, etc.), marcam um tempo anterior ao da queda, mas não a da tradição bíblica. O pecado original ainda não existia neste tempo e neste espaço de convivência entre os deuses e os humanos; mundo de prazer erótico partilhado em fusão carnal e espiritual sem nenhuma das inúmeras condicionantes que a Igreja haveria de impor aos próprios cônjuges, para quem o ato sexual deveria ser apenas procriativo, não um momento de prazer: “Entre o céu e a terra, presidindo/ Aos amores de humanos e divinos,/ O sorriso de Apolo refulgia.// Quando castos os deuses se tornaram,/ O grande Pã morreu, e órfãos dele,/ Os homens não souberam e pecaram” (SARAMAGO, 2014, p. 79). Os deuses acabaram por trocar a sublimidade do corpo sexual e do espírito pela castidade, Pã morreu e com ele desapareceu a possibilidade de uma existência humana vitalmente livre e erótica na natureza, e os homens cometeriam, sem o saberem, as faltas que o “fator Deus” converteria em pecado hediondo: a celebração da carne enquanto carne em atos (fruição erótica livre, inclusive desligada do casamento, religioso ou civil) e em arte (a poetização do corpo na literatura, na escultura, na pintura etc.).

Nem estas composições de *Poemas Possíveis* nem a obra posterior de Saramago exprimem qualquer revolta metafísica perante o mal da Criação. Esta, para o autor, não vale como conceito filosófico que explica a origem do mundo, mas antes como mito cuja apropriação dogmática e canónica o converteu em teocracia. O problema não reside em Deus, que “não é mais que um nome, nada mais que um nome, o nome que, por medo de morrer, lhe pusemos um dia e que viria a travar-nos o passo para uma humanização real. Em troca prometeram-nos paraísos e ameaçaram-nos com infernos, tão falsos uns como os outros, insultos descarados a uma inteligência e a um sentido

comum que tanto trabalho nos deram a criar” (SARAMAGO, 2001, p. 25). A questão está no uso multimilenar e universal que se tem feito do nome de Deus. Estas palavras de José Saramago, na crónica “O fator Deus”, são não só perentórias e eloquentes mas também conhecidas (cito-as porque, no contexto deste artigo, enquadram toda a expressão literária sobre o mal que Saramago deixou como património ímpar da e para a Humanidade):

Disse Nietzsche que tudo seria permitido se Deus não existisse, e eu respondo que precisamente por causa e em nome de Deus é que se tem permitido e justificado tudo, principalmente o pior, principalmente o mais horrendo e cruel. Durante séculos a Inquisição foi, ela também, como hoje os taliban, uma organização terrorista que se dedicou a interpretar perversamente textos sagrados que deveriam merecer o respeito de quem neles dizia crer, um monstruoso conúbio pactado entre a Religião e o Estado contra a liberdade de consciência e contra o mais humano dos direitos: o direito a dizer não, o direito à heresia, o direito a escolher outra coisa, que isso só a palavra heresia significa. (SARAMAGO, 2001, p. 25)

“O fator Deus” é um depoimento impressionante sobre o mal humano que dá a *ver* imagens inenarráveis de violência e argumenta com solidez sobre as origens dos “males que, bem sabemos, trouxeram ao mundo as instituições — o fator Deus —, supostamente concebidas para o bem, a harmonia, o entendimento, a alegria, a paz, e que tantas vezes instigaram aos mais baixos instintos” (RÍO, 2019, p. 296). Este tema específico, notado por Pilar del Río, do mal alegadamente praticado em nome do bem (religioso, político, social, civilizacional), é glosado em toda a escrita saramaguiana. O início de “O fator Deus”, no todo ou em parte, poderia bem ser o *incipit* de um romance de Saramago, em cuja obra há um número considerável de descrições ecfrásticas de morte e de violência extrema. O fragmento é tão rico que não ousou terminar a citação senão no momento a partir do qual Saramago passará ao comentário da série ecfrástica, dividida em vários *quadros*, correspondentes a outras tantas geografias do mal:

Algures na Índia. Uma fila de peças de artilharia em posição. Atado à boca de cada uma delas há um homem. No primeiro plano da fotografia um oficial britânico ergue a espada e vai dar ordem de fogo. Não dispomos de imagens do efeito dos disparos, mas até a mais obtusa das imaginações poderá “ver” cabeças e troncos dispersos pelo campo de tiro, restos sanguinolentos, vísceras, membros amputados. Os homens eram rebeldes. Algures em Angola. Dois soldados portugueses levantam pelos braços um negro que talvez não esteja morto, outro soldado empunha um machete e prepara-se para lhe separar a cabeça do corpo. Esta é a primeira fotografia. Na segunda, desta vez há uma segunda fotografia, a cabeça já foi cortada, está espetada num pau, e os soldados riem. O negro era um guerrilheiro. Algures em Israel. Enquanto alguns soldados israelitas imobilizam um palestino, outro militar parte-lhe à martelada os ossos da mão direita. O palestino tinha atirado pedras. Estados Unidos da América do Norte, cidade de Nova Iorque. Dois aviões comerciais norte-americanos, sequestrados por terroristas relacionados com o integrismo islâmico, lançam-se contra as torres do World Trade Center e deitam-nas abaixo. Pelo mesmo processo um terceiro avião causa danos enormes no edifício do Pentágono, sede do poder bélico dos States. Os mortos, soterrados nos escombros, reduzidos a migalhas, volatilizados, contam-se por milhares. As fotografias da Índia, de Angola e de Israel atiram-nos com o horror à cara, as vítimas são-nos mostradas no próprio instante de tortura, da agónica expectativa, da morte ignóbil. Em Nova Iorque tudo pareceu irreal ao princípio, episódio repetido e sem novidade de mais uma catástrofe cinematográfica, realmente empolgante pelo grau de ilusão conseguido pelo engenheiro de efeitos especiais, mas limpo de estertores, de jorros de sangue, de carnes esmagadas, de ossos triturados, de merda. O horror, agachado como um animal imundo, esperou que saíssemos da

estupefacção para nos saltar à garganta. O horror disse pela primeira vez “aqui estou” quando aquelas pessoas saltaram para o vazio como se tivessem acabado de escolher uma morte que fosse sua. Agora o horror aparecerá a cada instante ao remover-se uma pedra, um pedaço de parede, uma chapa de alumínio retorcida, e será uma cabeça irreconhecível, um braço, uma perna, um abdómen desfeito, um tórax espalmado. Mas até mesmo isto é repetitivo e monótono, de certo modo já conhecido pelas imagens que nos chegaram daquele Ruanda-de-um-milhão-de-mortos, daquele Vietname cozido a napalme, daquelas execuções em estádios cheios de gente, daqueles linchamentos e espancamentos daqueles soldados iraquianos sepultados vivos debaixo de toneladas de areia, daquelas bombas atômicas que arrasaram e calcinaram Hiroshima e Nagasaki, daqueles crematórios nazis a vomitar cinzas, daqueles camiões a despejar cadáveres como se de lixo se tratasse. (SARAMAGO, 2001, p. 25)

José Saramago, à maneira do autor-narrador da sua ficção, na quinta frase, explica metalinguisticamente o seu propósito de fornecer imagens à imaginação dos leitores. Daí Saramago assinalar o verbo “ver” (entre aspas), e daí o sentido alargado que aqui assumo para o termo *écfrase* (descrição), enquanto texto cuja finalidade é suscitar a *visão* de um ou vários objetos, acontecimentos, personagens; mas *écfrase* tem igualmente, neste contexto, o sentido mais restrito deste termo, porque Saramago entrega-se a um exercício intersemiótico de descrição literária de uma fotografia (uma imagem; se não necessariamente uma obra de arte visual, pelo menos um documento visual). Descrever por palavras a crueldade mais extremada é um exercício que reclama nitidez e naturalidade. Se assim não for, a crueza do horror dilui-se em tintas verbais supérfluas, escapa à palavra. Trata-se, afinal, paradoxalmente, de dizer o indizível, de representar dores físicas e psicológicas inquantificáveis, de mostrar os carrascos no ato, de *pintar* com palavras, na linha do conhecido preceito horaciano *Ut Pictura Poesis*.

“Como a pintura é a poesia” (ou a literatura em geral), de facto, ou, mais legivelmente, “A poesia é como a pintura”. Saramago sabia-o bem, por experiência própria (sobre isso refletiu no romance *Manual de pintura e*

caligrafia), e foi capaz de representar e problematizar o mal. Detenhamo-nos sobretudo no lado efrástico das *telas* que Saramago nos põe diante dos olhos (ou nos olhos que temos dentro da cabeça), e fixemo-nos no crime (é a palavra correta) acontecido em Angola. Um crime entre muitos outros, esmagador pela facilidade da concretização e pelo inusitado (ou não) da reação dos soldados; pela, numa palavra, banalidade, segundo o termo harendtiano. Cito de novo:

Algures em Angola. Dois soldados portugueses levantam pelos braços um negro que talvez não esteja morto, outro soldado empunha um machete e prepara-se para lhe separar a cabeça do corpo. Esta é a primeira fotografia. Na segunda, desta vez há uma segunda fotografia, a cabeça já foi cortada, está espetada num pau, e os soldados riem. O negro era um guerrilheiro (SARAMAGO, 2001, p. 25).

À dimensão do horror veiculado na fotografia, horror que a éfrase torna presente sem o ofuscar, junta-se um convite não-explícito mas inerente à própria textualidade, tal como Saramago a constrói. O destinatário é o leitor, a quem se sugere que ajuíze com a razão e com sentimentos de indignação e de desespero. O efeito de real não podia decorrer de mais despojamento verbal, de mais contenção de pormenores. O mal-estar é imediato, mas, parece-me, nem todos os leitores se satisfazem com a rejeição pura e simples de um ato tão despudorado (decapitar um guerrilheiro que, provavelmente, ainda está vivo e espetar a cabeça num pau), seguido de uma reação não menos imprópria (“os soldados riem”). “Se somos assim, que cada um se pergunte por quê” (SARAMAGO, 2013, p. 43): eis o que se imporá a muitos leitores, direta ou indiretamente.

O dilema é muito sério. O quadro angolano distingue-se dos outros pela alegria do mal dos agentes, que não ficam sérios ou indiferentes. Este parece ser um ato deliberado, é certo que em contexto de guerra, mas bem fora de um combate de vida ou de morte. Dizer que infringe não só a lei moral mas também as leis da guerra não nos apazigua nem diminui a desilusão; apenas nos separa moralmente desse ato, que é, no requinte bárbaro da cabeça exibida num pau, de tortura *post-mortem*, permita-se-me o paradoxo. Convirá, todavia, que cada um de nós se coloque a questão sensível de averiguar em si mesmo qual seria o seu comportamento (participação ou recusa) e quais as suas atitudes (rejeição moral, aceitação ou indiferença) num contexto igual.

Uma tal reflexão— intuir se nos orientaríamos pelo imperativo categórico de Kant (ou pelas mais elementares regras do bem e do mal, que, sabemos, a guerra suspende) ou se cederíamos ao egoísmo e ao contágio do mal, em detrimento da responsabilidade individual — é essencial para estarmos mais sintonizados em tudo o que vou continuar a discutir já a seguir.

No incipit ecfrástico de “O fator Deus”, José Saramago exhibe, com rara precisão, momentos de mal extremo comprovadamente factuais. Nesta parte, nem por uma vez o autor cita o nome de Deus, uma ausência que parece contradizer o título da crônica. Mas rapidamente se percebe que Saramago nos estava a dizer que na realidade de ontem e de hoje há carnificinas de muitos tipos e que nenhuma é aceitável nem desejável; e que um dos males humanos, o “fator Deus”, é o mais incompreensível, o mais irracional de todos:

De algo sempre haveremos de morrer, mas já se perdeu a conta dos seres humanos mortos das piores maneiras que seres humanos foram capazes de inventar. Uma delas, a mais criminosa, a mais absurda, a que mais ofende a simples razão, é aquela que, desde o princípio dos tempos e das civilizações, tem mandado matar em nome de Deus. Já foi dito que as religiões, todas elas, sem exceção, nunca serviram para aproximar e congregar os homens, que, pelo contrário, foram e continuam a ser causa de sofrimentos inenarráveis, de morticínios, de monstruosas violências físicas e espirituais que constituem um dos mais tenebrosos capítulos da miserável história humana. (SARAMAGO, 2001, p. 25)

A discussão do “problema do mal”, em sentido estrito, começou com a vontade (de teólogos, filósofos e intelectuais em geral) de perscrutar as intenções de Deus. O intuito de Saramago é outro, não-teológico, como já afirmei e tenho de continuar a salientar, para evitar interpretações erradas das minhas palavras e garantir clareza a este artigo. José Saramago diz o mal humano para não o abandonar a quem tem poucos escrúpulos e o quer esquecido; di-lo para aguçar o seu próprio olhar (e o nosso) às velhas e às novas formas de mal. Não por acaso, a última obra publicada pelo escritor, *Caim*, é um romance sobre a marginalização, a exclusão e a eliminação (física, psíquica e cultural) que o ser humano, em nome de Deus, tem imposto ao ser humano. Ditas a propósito deste livro, estas palavras do autor, que se somam

a muitas outras de teor semelhante mas apresentam uma formulação nova, também não são fortuitas ou pontuais; inserem-se num fértil percurso literário e de intervenção na vida social que tem no mal de Deus uma das suas linhas estruturadoras: “Apenas digo que o mal maior não é o homem ter criado Deus, é ter-se escravizado a ele depois de o criar” (SARAMAGO, 2009b, p. 18).

Recupero o início deste artigo e sintetizo, com base nos argumentos que apresentei até este momento: a desconstrução a que Saramago submete Deus, n’*Os poemas possíveis*, está na voz do poeta, não apenas nas ações e palavras das personagens, mas é em tudo coerente com *Terra do pecado*, que constitui uma representação já muito aguda dos efeitos do “fator Deus”, segundo o autor, nas relações humanas e nas instituições que à volta dele se ergueram. Antes de me ocupar de alguns poemas mais do primeiro livro de José Saramago e para uma transição lógica, notarei o que é sabido: a par de *Terra do pecado* (e de *Claraboia*) e da poesia, as crónicas são o lugar onde José Saramago primeiro estrutura, com uma desenvoltura notável, a sua visão sobre os comportamentos históricos (e individuais) e a multimilenar e generalizada opressão (política, económico-financeira, religiosa...). Num desses textos, “O planeta dos horrores”, incluído no volume *Deste mundo e do outro* (1971), lê-se:

Vista cá em baixo, em dia de mr. Hyde, sei eu que a Terra é o planeta dos horrores.

Não é tal, diz-me daí o leitor confiante e otimista. É, reponta o meu mau humor. Temos, por exemplo, as rosas e as crianças, insiste o leitor, recorrendo ao arsenal lírico. Pois temos, concedo eu — e logo a seguir disparo a salva dos horrores imediatos: guerra, fome, miséria, crueldade, discriminação, intolerância, ódio. Disso sempre o mundo teve, e não acabou ainda, torna o pio leitor. Assim é, concordo, mas disso mesmo acabará, diz-me aqui o mr. Hyde revelado numa manhã de verão. (SARAMAGO, 1971, p. 180)

Imediatamente a seguir à Segunda Grande Guerra, muitos sobreviventes dos campos de concentração e de morte e comentadores disseram e escreveram que não nos tornámos mais sábios nem sequer mais sensatos com Auschwitz. Por muito olhar para o mundo, onde se morria (e morre) em todo o lado, José Saramago elegeu como lema de vida e de escrita a

oposição a todos os poderes exercidos sem regulação e extremadamente. Apesar das críticas, diretas ou veladas, que o “leitor confiante e otimista” (SARAMAGO, 1971, p. 180) lhe endereçava, Saramago assumiu falar e escrever sobre os assassinados no passado, no presente e nos mortos do futuro. Como Primo Levi, que em vários depoimentos lembrou que não faltava quem o censurasse por continuar “a falar-nos de horrores” (LEVI, 2020, p. 91), Saramago, antes de construir grandes romances sobre o mal, escrevia alguns autênticos e memoráveis tratados sobre o mal. “O planeta dos horrores”, a que também se ajusta perfeitamente o termo manifesto, é um desses textos (entre outros, não menos incisivos e criativos, como “Os animais doidos de cólera”). A quem o acusava (e acusa) de ser pessimista e, até, “masoquista” (SARAMAGO, 1971, p. 180), José Saramago respondia com factos que eram, em plena Guerra Fria, do conhecimento geral e comum:

Gosto da luz do dia, da claridade, do aperto de mão de um amigo, de uma boa palavra reconfortante, gosto da esperança, amo o amor, amo a beleza das coisas e das pessoas (que todas são belas) — mas tudo isto me pode ser tirado de um momento para o outro. Em todo o mundo há mísseis apontados para todo o mundo, por cima do mundo cruzam-se aviões com bombas nucleares capazes de derreter o mundo, em certos sítios do mundo estão guardadas bactérias suficientes para exterminar a vida em todo o mundo. O planeta dos horrores de mr. Hyde é este, amigo leitor, confiante leitor, talvez ingénuo leitor. (SARAMAGO, 1971, p. 180-181)

Tanto “mundo”, palavra que o autor usa propositadamente seis vezes na mesma frase, para tão pouco mundo, como hoje é por demais evidente (não, ao menos ainda, pelo efeito de bombas atómicas à escala global, mas pela ação de um inimigo literalmente viral e pandémico que nós criámos; e pelo efeito de guerras um pouco por todo o mundo, sobretudo no Sul, tanto propriamente militares como as de organizações criminosas: narcotráfico, exploração ilegal de matérias-primas, caça ilegal etc.). No final da crónica, Saramago acrescentava à sua resposta uma síntese da história de crimes da humanidade e um aviso: o de que nos mantemos teimosamente distraídos. Por mais que a banalização do horror nos diga que se trata apenas da morte e do sofrimento

longínquos do Outro, de 1971 até aos nossos dias este aviso tem-se confirmado em não poucos cantos do planeta (até a “guerra nuclear”, não propriamente dita, mas como ameaça séria, da Coreia do Norte e da Rússia ao Irão e aos Estados Unidos da América):

Guerra nuclear, guerra bacteriológica, guerra química, guerra biológica. Destes quatro cavalos do Apocalipse, cavalgue o Diabo o que quiser. O corpo do homem é uma excelente cobaia. O espírito, também. Já passou por todas as torturas antigas, medievais e modernas, já uivou em campos de concentração, já se volatilizou no clarão cegante de uma modesta bomba atômica, já deu a pele para quebra-luzes melhores que pergaminho. Está treinado e preparado para mais altas aventuras.

O Planeta dos Horrores... Se eu tivesse ambições de escritor de ficção científica, ia ali à Propriedade Intelectual e Artística e registava este excelente título... Ou este, mais para livro policial, que não é pior: *A Morte Paga a Pronto*. Como se vê, imaginação não me falta. Como não falta também àqueles que querem que a morte pague a pronto — e por atacado. Ah, leitor, leitor, como nós andamos distraídos. (SARAMAGO, 1971, p. 181-182)

Esta crónica está em perfeita sintonia com algumas composições de *Os poemas possíveis*, sobretudo com “Os inquiridores”, “Demissão” e “Fala do Velho do Restelo ao astronauta”, incluídas na segunda parte do livro, “Poema a boca fechada”. São poemas políticos, de matriz materialista histórica, suficientemente argutos para iludirem ou confundirem a Censura (e para serem percebidos pelos destinatários privilegiados). Como na crónica “O planeta dos horrores”, também nestes poemas é o “mundo” que o poeta visa, o mundo globalmente considerado, sem dúvida, mas não menos o mundo português. Ainda assim, apesar deste jogo de ambiguidades, é fácil de perceber que José Saramago e a Portugália Editora se arriscavam, pelo menos, a ver o livro apreendido e proibido:

Demissão

Este mundo não presta, venha outro.
Já por tempo de mais aqui andamos
A fingir de razões suficientes.
Sejamos cães do cão: sabemos tudo
De morder os mais fracos, se mandamos,
E de lamber as mãos, se dependentes. (SARAMAGO,
2014, p. 74)

“Os inquiridores” é um poema de proclamação ostensivamente acusatória, uma sátira que reduz o outro à mais abjeta condição: a do parasitismo. Mais uma vez, a palavra “mundo”, apresentada também no primeiro verso, protege Saramago dos ímpetos de condenação da Censura:

Está o mundo coberto de piolhos:
Não há palmo de terra onde não suguem,
Não há segredo de alma que não espreitem
Nem sonho que não mordam e pervertam.

Nos seus lombos peludos se divertem
Todas as cores que, neles, são ameaças:
Há-os castanhos, verdes, amarelos,
Há-os negros, vermelhos e cinzentos.

E todos se encarniçam, comem todos,
Concertados, vorazes, no seu tento
De deixar, como restos de banquete,
No deserto da terra ossos esburgados. (SARAMAGO,
2014, p. 70)

Os dois primeiros versos de “Fala do Velho do Restelo ao astronauta” anunciam igualmente um poema de realismo exacerbado, um ato de revolta contra o “mundo” (termo que aparece de novo, embora mais no final), contra a realidade desigual e injusta: “Aqui, na Terra, a fome continua. A miséria, o luto, e outra vez a fome” (SARAMAGO, 2014, p. 70). Entre 1961 e 1966, mais de três dezenas de astronautas puderam ver a Terra desde uma nave espacial. Saramago, cujo esforço especulativo sempre se orientou por questões práticas de igualdade e dignidade para todos, nota, em versos

desesperados de denúncia, o radical contraste entre a aspiração ao mais alto e a mais baixa condição humana: a da pobreza, da morte, da violência, num tempo em que conflitos militares como a Guerra do Vietname e a Guerra Colonial portuguesa não permitiam que o homem e escritor em formação se reconciliasse com a realidade (daí o sujeito do poema se chamar “Velho do Restelo”, ou Saramago, que se dirige ao “astronauta”, destinatário que também compreende, como na crónica “O Planeta dos Horrores”, o leitor desatento e otimista):

Aqui, na Terra, a fome continua.
A miséria, o luto, outra vez a fome.

Acendemos cigarros em fogos de napalme
E dizemos amor sem saber o que seja.
Mas fizemos de ti a prova da riqueza,
E também da pobreza, e da fome outra vez,
E pusemos em ti sei lá bem que desejo
De mais alto que nós, e melhor e mais puro

No jornal, de olhos tensos, soletramos
As vertigens do espaço e maravilhas:
Oceanos salgados que circundam
Ilhas mortas de sede, onde não chove.

Mas o mundo, astronauta, é boa mesa
Onde come, brincando, só a fome,
Só a fome, astronauta, só a fome,
E são brinquedos as bombas de napalme. (SARAMAGO, 2014, p. 76)

Concluo: o problema do mal é uma das mais fortes raízes (de pensamento e de ação) a partir das quais toda a obra literária de Saramago nasce e se ramifica. Para além de todas as novidades de género e de composição estrutural e temática que esta escrita contém, em particular um estilo único em toda a história da literatura universal, nela contraria-se um princípio: o da ininteligibilidade do mal. Saramago não questiona menos o contrário deste postulado: o de que o mal é, maniqueisticamente, monolítico e reconhecível (no outro, sobretudo). Este problema não tem em Saramago,

nem poderia ter, uma solução definitiva e unívoca. Todavia, inspirada na unidade, na persistência e na eloquência das palavras do cidadão e do escritor José Saramago, a nossa capacidade de compreender o mundo e de agir nele pode ganhar muito em clarividência e vigor. Se nos resignarmos a ver no mal um problema em tudo ininteligível e insolúvel, ou uma manifestação fácil de compreender e extirpar, por aceitarmos que ele, nas instituições e em cada um de nós, está em todo o lado (exceto em nós) e em lado nenhum, deixaremos, em definitivo, de o saber discernir. Não temos de nos submeter à combinação moderna entre uma sociedade patriarcal opressiva e uma sociedade ultraliberal e neocolonialista desumana, e entre um bom e um mau selvagem.

Bibliografia

- GÓMEZ AGUILERA, Fernando (edição e seleção). *José Saramago nas suas palavras*. Tradução dos textos em espanhol, francês e italiano de Cristina Rodrigues e Artur Guerra. 2 ed. Alfragide: Editorial Caminho, 2010.
- LEVI, Primo. *Se Isto É um Homem*. Tradução de Simonetta Cabrita Neto. Porto: Público Comunicação Social, 2002.
- MARTINS, Manuel Frias. *A espiritualidade clandestina de José Saramago*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2014.
- NOGUEIRA, Carlos. “Ensaio sobre a Cegueira, de José Saramago: a literatura e o mal”. *Romance Quaterly*, London, v. 67, n. 3, p. 119-135, jun. 2020.
- NEIMAN, Susan. *O mal no pensamento moderno. Uma história alternativa da filosofia*. Tradução de Vítor Matos. Lisboa: Gradiva, 2005.
- RÍO, Pilar del. Anexo [Entrevista]. In: CAPPELLI, Marcio. *A teologia ficcional de José Saramago. Aproximações entre romance e reflexão teológica*. Lisboa. Imprensa Nacional, 2019, p. 295-299.
- SARAMAGO, José. *Deste mundo e do outro*. Lisboa: Editora Arcádia, 1971.
- SARAMAGO, José. “O fator Deus”. *Público*, Lisboa, n. 4019, p. 25, 18 de Setembro de 2001.
- SARAMAGO, José. *Caim*. Alfragide: Editorial Caminho, 2009a.
- SARAMAGO, José. “O valor do ser humano”. Entrevista. *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, n. 1019, p. 18-19, 21 de outubro a 3 de novembro de 2009b.
- SARAMAGO, José. *Os poemas possíveis*. Porto: Porto Editora, 2014.

A EXIGÊNCIA ESTÉTICA NO “PERÍODO FORMATIVO” DA OBRA DE JOSÉ SARAMAGO

CHARLES VITOR BERNDT

José Saramago ganhou notoriedade no cenário da cultura e das letras portuguesas com a publicação do romance *Levantado do chão*, em 1980, obra que fora fartamente elogiada pela crítica literária e que recebera uma série de honrarias na altura. Com os romances publicados logo em seguida, entre os quais se destacam *Memorial do convento*, publicado em 1982, e *O ano da morte de Ricardo Reis*, publicado em 1984, o escritor consagra-se e passa a ocupar um lugar de prestígio em Portugal e em grande parte do mundo, sendo traduzido para diversas línguas. Em 1998, receberia o Nobel de Literatura, figurando, até então, como o único escritor de língua portuguesa a receber tal honraria. Assim sendo, neste breve estudo, nosso interesse recai sobre algumas obras publicadas pelo autor antes da década de 1980 e através das quais já percebemos muitos elementos que marcam a sua escrita romanesca madura.¹

De início, faz-se necessário citar o também já consagrado estudo de Horácio Costa, *José Saramago: o período formativo*, publicado em 1997, em que o pesquisador se dedica a justamente analisar as obras publicadas pelo escritor antes do seu período de consagração. Para Costa (1997), a obra de José Saramago pode ser dividida entre “antes e a partir de *Levantado do Chão*” e tudo que fora publicado antes de 1980 integraria, em tese, o que chamou de “período formativo” (COSTA, 1997, p. 19). O que chama atenção do crítico é que se em sua fase madura, o escritor dedica-se principalmente ao romance, desenvolvendo um singular e muito próprio estilo de narração e de escrita, falando “como um autor completo” (COSTA, 1997, p. 18), em seu “período formativo”, por outro lado, ele salta “de um gênero literário para outro e apresenta sinais de variável proficiência e habilidade sobre os gêneros que desenvolve” (COSTA, 1997, p. 18).

Assim, apesar das diferenças que guardam com relação ao ciclo de romances consagrados, sobretudo no que toca à forma, as obras literárias que integram o “período formativo” de José Saramago dão conta de revelar a trajetória e o processo de maturação pelo qual passou o escritor e, em muitos casos, conectam-se com romances tardios através de uma série de elementos, seja no âmbito temático, na construção de algumas personagens, nas ironias e sarcasmos do narrador ou mesmo por meio do empenhamento, do engajamento ideológico e do compromisso social e humanitário que sempre pareceram orientar a atividade de Saramago como escritor.

Dessa maneira, com objetivo de analisar, ainda que brevemente, algumas obras do “período formativo” saramaguiano, estabelecendo nosso foco no engajamento social e humanitário que pode ser vislumbrado nesses textos, começamos nossa discussão trazendo à tona um comentário feito pelo próprio autor, numa entrevista concedida ao jornal *O Diário*, publicada pela primeira vez no ano de 1979:

Uma coisa que não posso esquecer também: a influência que o circunstancial teve no meu trabalho. Quatro livros — dois de crônicas e dois de comentários ou ensaios políticos — são, em diferente grau, produto de circunstância, do empenhamento cívico. E talvez seja certo que no conjunto duma obra que nasceu sem projeto concebido, circule, afinal, uma coerência que não é apenas ideológica, que é também de estilo, de presença no mundo — naquilo que vai para além da ideologia —, de **exigência ética e estética**. Não estou cantar os meus próprios louvores, estou a tentar entender-me e dar-me a entender. (SARAMAGO, 2010a, p. 273)

No final da década de 1970, na data em que ocorreu essa entrevista, Saramago já havia escrito e publicado um número expressivo de textos literários que, como bem coloca Horácio Costa (1997, p. 20), revelam o “caminho percorrido pelo escritor antes que ele passasse a ocupar um lugar de destaque na literatura portuguesa como narrador”. Com frequência, principalmente ainda durante a década de 1970, o autor comenta a respeito dos textos literários que havia publicado até então e não raro realça o que, na ocasião da entrevista citada acima, denomina “exigência ética e estética” da sua

obra. Em outras palavras, na sua poesia, nos poemas dos livros *Os poemas possíveis* (1966) ou *Provavelmente alegria* (1970), nas suas crônicas, reunidas, principalmente, nos livros *Deste mundo e do outro* (1971) e *A bagagem do viajante* (1973), em textos poético-narrativos como *O ano de 1993* (1975), nos contos de *Objecto quase* (1978) ou em outros textos publicados entre a década de 1960 e os anos finais da década de 1970, o que percebemos, quase sempre, é que José Saramago sempre escreveu para “desassossegar” (SARAMAGO, 2010a, p. 206). As preocupações humanitárias, advindas principalmente de sua visão marxista da sociedade, marca inconfundível da sua personalidade e de muitos dos romances através do qual se consagrou como romancista português, podem ser identificadas em muitos desses textos literários.

Depois da publicação de *Terra do pecado*, seu primeiro romance, em 1947, texto que se destaca pelo seu anacronismo e pela sua defasagem estilística e ideológica, retomando muitos elementos do naturalismo e do realismo oitocentista, Saramago só retornaria ao palco da escrita literária vinte anos depois, desta vez com os dois livros de poemas, *Os poemas possíveis* (1966) e *Provavelmente alegria* (1970). Sendo assim, para Arnaut (2008, p. 17), em muitos desses poemas percebemos, de modo sutil, a “condição de um escritor de um modo ou outro empenhado em dar voz a preocupações humanitárias e a questionamentos religiosos”. Como exemplo desta preocupação humanitária e social ensaiada em alguns de seus poemas, destacamos o texto “Fala do Velho do Restelo ao astronauta”, publicado no livro de 1966:

Aqui, na Terra, a fome continua,
A miséria, o luto, e outra vez a fome.

Acendemos cigarros em fogos de napalme
E dizemos amor sem saber o que seja.
Mas fizemos de ti a prova da riqueza,
E também da pobreza, e da fome outra vez.
E pusemos em ti sei lá bem que desejo
De mais alto que nós, e melhor e mais puro.

No jornal, de olhos tensos, soletramos
As vertigens do espaço e maravilhas:
Oceanos salgados que circundam
Ilhas mortas de sede, onde não chove.

Mas o mundo, astronauta, é boa mesa
Onde come, brincando, só a fome,
Só a fome, astronauta, só a fome,
E são brinquedos as bombas de napalme.
(SARAMAGO, 1997a, p. 84)

Ao lançar mão da personagem camoniana, Saramago atualiza a crítica do Velho do Restelo, presente no canto IV de *Os Lusíadas*, desta vez não mais direcionada à “vã cobiça” e à sede imperialista dos reis portugueses dos séculos XV e XVI, mas aos poderosos da contemporaneidade, aos governos dos países ricos e desenvolvidos do mundo moderno, que, alheios à fome de milhares de pessoas aqui na Terra, preferem gastar fortuna produzindo armas, dedicando-se às políticas de guerra ou enviando sondas ao espaço, para descobrir a composição do solo e das rochas de outros planetas. É impossível, portanto, ler este poema e não o associar a algo que o escritor diria em Estocolmo alguns anos mais tarde, na ocasião da premiação do Nobel, em um de seus discursos, em que comenta a necessidade de se fazer cumprir a Declaração Universal dos Direitos Humanos:

Nestes cinquenta anos não parece que os governos tenham feito pelos direitos humanos tudo aquilo a que, moralmente, quando não por força da lei, estavam obrigados. As injustiças multiplicam-se no mundo, as desigualdades, agravam-se, a ignorância cresce, a miséria se alastra. **A mesma esquizofrênica humanidade que é capaz de enviar instrumentos a um planeta para estudar a composição das rochas, assiste indiferente à morte de milhões de pessoas pela fome. Chega-se mais facilmente à Marte neste tempo do que ao nosso próprio semelhante.**
(SARAMAGO, 2013a, p. 90, negrito nosso)

A preocupação humanitária, a sintonia com a realidade e os interesses dos menos favorecidos, das comunidades empobrecidas e marginalizadas, o discurso ideológico que marca muitos dos seus romances, que está presente em diversos comentários do narrador comprometido socialmente de *Levantado do chão*, de *Memorial do convento* ou de romances como *A jangada*

de pedra e que orienta, evidentemente, o discurso que Saramago faz na ocasião da premiação do Nobel, em 1998, na cidade de Estocolmo, é algo que salta à vista também em muitos versos dos seus poemas publicados nas décadas de 1960 e 1970. Costa (1997) chama atenção, assim, para a semelhança e a relação que se pode estabelecer entre muitos poemas saramaguianos e a obra poética de escritores engajados como José Cochofel e Carlos de Oliveira², ambos ligados ao movimento neorrealista português.

Em seu emblemático estudo *Sentido e forma da poesia neo-realista*, Eduardo Lourenço salienta que a poesia ligada ao neorrealismo português é “filha de um tempo sem graça, de um tempo de desgraça mesmo, que podemos situar, real e simbolicamente, entre Guernica e Hiroxima” e, diante dessas tragédias, das chagas provocadas por esses acontecimentos catastróficos, no qual incluímos a ditadura salazarista, a “forma [da poesia] neo-realista é quase sempre [...] a natural música de câmara, discreta, grave, séria, mais atenta à responsabilidade ideológica do que diz do que à maneira de dizê-lo” (LOURENÇO, 2007, p. 28-29). Tendo isso em mente, Costa (1997, p. 51) defende que muitos textos da produção poética de José Saramago publicados nos seus dois livros já referenciados — *Os poemas possíveis* e *Provavelmente alegria* — caracterizam-se “pela gravidade do tom e pelo patetismo da dicção”, de maneira semelhante ao que podemos vislumbrar na poesia de alguns escritores neorrealistas. Se tomarmos como exemplo apenas o poema citado acima, “Fala do Velho do Restelo ao astronauta”, não é difícil perceber que, dentro do pensamento de Eduardo Lourenço, trata-se de uma poesia ainda ligada a um tempo “de desgraça”, um tempo em que “a fome continua, / A miséria, o luto, e outra vez a fome” (SARAMAGO, 1997a, p. 84) e no qual a guerra ainda é uma realidade, mediante a referência à guerra do Vietnã, no último verso: “E são brinquedos as bombas de napalme” (SARAMAGO, 1997a, p. 84). Portanto, apenas através desse paradigmático poema julgamos estar bastante evidente a responsabilidade ética e ideológica presente em muitos versos do jovem Saramago, que antes de se consagrar como romancista nos anos 80, explorou uma série de gêneros literários e não deixou de dialogar com a tradição literária portuguesa — nos anos de 1960 e 1970, o neorrealismo português certamente já figurava como um importante movimento da cultura e da literatura portuguesa e não surpreende que o seu discurso estético-ideológico influenciasse, ainda, uma série de escritores e artistas da época.

Desse modo, se uma das linhas da poesia saramaguiana tenha sido o discurso ideológico e o tom grave, discreto e comovente tão caro à poesia de escritores como Cochofel e Carlos de Oliveira, a verdade é que a relação com

um regime altamente repressivo como o foi o Estado Novo Português — um regime “reiteradamente castrador”, nas palavras de Costa (1997, p. 67) — pode ser percebida em muito do que José Saramago publicou, sobretudo nas obras que foram à prelo antes do 25 de abril. Em outras palavras, de um modo semelhante ao que identificamos tanto na produção poética como na produção em prosa de autores neorrealistas, um elemento que marca a literatura saramaguiana publicada antes de 1980 é a angústia, a amargura e a revolta com o quadro político e socioeconômico do Portugal salazarista. Perceberemos isso na poesia, nas crônicas, nos contos e, obviamente, o ápice desse discurso é o romance *Levantado do chão*, sem dúvida a obra em que melhor se percebe a influência e a presença de ditames estético-ideológicos próprios do movimento encabeçado por Alves Redol, como o próprio Saramago confessa e aponta em diversas ocasiões.³

Em verdade, vale salientar a importância e a centralidade das crônicas no universo saramaguiano, que funcionam perfeitamente como uma espécie de prólogo dos romances da fase madura. Lendo esses textos, publicados em jornais durante os finais da década de 1960 e em meados dos anos de 1970, percebemos o seu caráter germinal e a presença de temáticas que seriam desenvolvidas anos mais tarde pelo autor de *Memorial do convento*. O próprio José Saramago comentaria nos *Diálogos com Carlos Reis* (1998) a propósito do caráter germinal das suas crônicas: “acho que, para entender aquele que eu sou, há de ir às crônicas. As crônicas dizem tudo (e provavelmente mais do que a obra que veio depois) aquilo que eu sou como pessoa, como sensibilidade, como percepção das coisas, como entendimento do mundo: tudo está nas crônicas” (REIS, 1998, p. 42).⁴

Gostaríamos de destacar, assim, uma crônica que integra o livro *Deste mundo e do outro* (1971), intitulada “Carta para Josefa, minha avó”. Vale salientar, antes de mais, que os avós maternos foram duas figuras importantes na vida de José Saramago e em diversas circunstâncias ele comentou e narrou uma série de histórias e causos envolvendo esses dois familiares — o mais conhecido deles diz respeito à prática dos avós maternos de levarem seus leitões, seu único ganha pão na aldeia de Azinhaga, onde viviam, para suas camas, de modo a protegê-los do intenso frio nas noites de inverno.⁵ Seja como for, nessa crônica, num tom bastante pessoal, próprio desse gênero literário e jornalístico, Saramago comenta sobre a vida da avó materna, uma camponesa analfabeta do Ribatejo, que em sua simplicidade e alienação não procurou ou não teve a oportunidade de “saber o que é o mundo” (SARAMAGO, 1997b, p. 28). A crítica política e social, através da figura da avó, bem como a sintonia

com a vida e os interesses dos excluídos, sobretudo no que toca aos trabalhadores do campo e do interior de Portugal, que somavam na altura um número imenso de pessoas analfabetas, sem direito ao voto, sem direito à voz ou a condições dignas de trabalho, exploradas e mantidas à margem pela sociedade portuguesa, privados do exercício de sua cidadania, é, portanto, o tema central dessa crônica. Vejamos um excerto em que isso transparece:

Não sabes nada do mundo. Não entendes de política, nem de economia, nem de literatura, nem de filosofia, nem de religião. Herdaste umas centenas de palavras práticas, um vocabulário elementar. Com isto viveste e vais vivendo. És sensível às catástrofes e também aos casos de rua, aos casamentos de princesas e ao roubo dos coelhos da vizinha. Tens grandes ódios por motivos de que já perdeste lembrança, grandes dedicações que assentam em coisa nenhuma. Vives. Para ti, a palavra Vietname é apenas um som bárbaro que não condiz com o teu círculo de légua e meia de raio. [...] Vieste a este mundo e não curaste de saber o que é o mundo. Chegas ao fim da vida, e o mundo ainda é, para ti, o que era quando nasceste: uma interrogação, um mistério inacessível, uma coisa que não faz parte da tua herança: quinhentas palavras, um quintal a que em cinco minutos se dá a volta, uma casa de telha-vã e chão de barro. Aperto a tua mão calosa, passo a minha mão pela tua face enrugada e pelos teus cabelos brancos, partidos pelo peso dos carregos — e continuo a não entender. Foste bela, dizes, e bem vejo que és inteligente. **Por que foi então que te roubaram o mundo? Quem to roubou? Mas disto talvez entenda eu, e dir-te-ia o como, o porquê e o quando se soubesse escolher das minhas inumeráveis palavras as que tu pudesses compreender.** Já não vale a pena. O mundo continuará sem ti — e sem mim. (SARAMAGO, 1997b, p. 28, negrito nosso)

No cerne da crítica social e ideológica dessa crônica estão as respostas para as perguntas “Por que foi então que te roubaram o mundo?” e “Quem to

roubou?”. Assim, se em romances como *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), Saramago confronta a atitude passiva, alienada e contemplativa do heterônimo pessoano — defensor da ideia de que “Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo” (PESSOA, 1994, p. 32) — com os horrores do ano de 1936, marcado pela Guerra Civil Espanhola e pelos acontecimentos em torno da ascensão dos regimes nazifascistas por toda Europa dos anos 30, na crônica em questão, a crítica social e a revolta são dirigidas à política de exploração, exclusão, alienação e marginalização dos camponeses portugueses, um dos pilares do salazarismo. A avó Josefa, portanto, não é diferente dos Mau-Tempo e das personagens dos cavadores alentejanos do romance *Levantado do chão*, secularmente oprimidos, roubados dos seus direitos pelos poderosos, pela tríade do poder — Latifúndio, Igreja e Estado — que os mantinha na ignorância e na extrema miséria de modo a manter o *status quo*, os seus privilégios de classe, herdados de tempo remotos. A partir de uma compreensão marxista da História e da sociedade moderna, o tema da alienação e da necessidade de existir um processo de conscientização por parte da classe trabalhadora é outro ponto em comum entre o movimento neorrealista e a crônica saramaguiana.

Uma outra crônica que merece destaque, a nosso ver, embora, dentre esses textos, pudéssemos recorrer a muitos outros exemplos em que se percebe o engajamento e uma constante crítica social de conteúdo moralizante — moralizante do ponto de vista ético e humanitário — do “Saramago cronista”, é “Os foguetes de lágrimas”, que integra a obra *A bagagem do viajante*, publicada pela primeira vez em 1973. Nesse texto, o escritor português comenta, num tom jocoso, sarcástico e bastante irônico, típico do narrador dos seus romances consagrados, mas que é já um traço inconfundível de muitos textos do seu “período formativo”, a respeito de uma espécie de competição mundial em que Portugal se tornou “campeão do mundo de fogos-de-artifício”: “Marejaram-se-me os olhos de comoção, de saudável orgulho patriótico. Percebi que não obstante os desenganados, as esperanças frustradas, ainda cá dentro de mim ardiam, como chamas votivas em sagrada ara, insuspeitas labaredas de amor ao berço natal” (SARAMAGO, 2017, p. 57). A partir de um irrelevante título adquirido numa competição igualmente desimportante, o escritor tece críticas duras à situação social, política e econômica de Portugal naquele momento histórico, ressaltando que o país merecia um outro título, o de “campeão do mundo de emigração” (SARAMAGO, 2017, p. 57), chamando atenção para o fato de muitos portugueses abandonarem sua terra natal, assolada pela censura, pelas perseguições

políticas, estrangulado pela pobreza, pela falta de oportunidade de emprego e pelo atraso socioeconômico de um estado altamente desigual e corporativista.

No desfecho desse texto, o cronista aproveita, então, para salientar que Portugal não deveria apenas ser o campeão de “fogos-de-artifícios” comuns, mas o “campeão vitalício” nessa categoria, sobretudo por conta dos seus “foguetes de lágrimas”, imagem alegórica das verdadeiras “lágrimas” e sofrimentos dos portugueses, cujas “razões de chorar não acabam nunca”:

Por isso eu acho que fomos uma vez mais vítimas de injustiça grave. Para o ano, outro será o vencedor, que nisto de campeonatos manda a boa tática que se vão revezando os campeões, enquanto nós, que inventámos os foguetes de lágrimas e não o mostramos, ocuparemos modestamente o terceiro lugar [...] Envergonhados, ficamos em casa, onde nos conhecemos uns aos outros, a lançar foguetes atrás de foguetes, todos de lágrimas, já que as razões de chorar não acabam nunca e somos sensíveis como cristais. Fácil de trocar de tudo isto. O pior é que mesmo quem tem a lágrima pronta e o suspiro disponível, pode também estar sofrendo tanto na carne e no espírito, na sensibilidade e na inteligência, que nesta altura se estejam formando nos seus olhos duas lágrimas pesadas e escaldantes que condensem um mundo de sofrimento, de frustração e humilhação, de energia espezinhada. Fácil de brincar com foguetes quando as lágrimas são dos outros. De todos nós. (SARAMAGO, 2017, p. 59)

Importa, dessa forma, atentar para o que Costa (1997) chama de “estética do empenhamento” das crônicas saramaguianas e o modo como esses relatos, esses textos publicados em jornais e depois reunidos em coletâneas, trazem à tona o contexto da época, o sofrimento com a censura, as prisões políticas e a própria perplexidade com uma ditadura que se arrastou por quase quarenta anos. Para o crítico e estudioso brasileiro, a leitura atenta e minuciosa das crônicas escritas por Saramago nos finais da década de 1960 e durante os anos de 1970 indica “uma maior radicação ao ideário, ou pelo menos à terminologia, neo-realista” (COSTA, 1997, p. 102). Portanto, o empenhamento e o engajamento da escrita saramaguiana, ainda tímidos nos

poemas, se vão delineando a partir das crônicas e ganham novo fôlego na segunda metade da década de 1970, com a publicação de *O ano de 1993* (1975) e de *Objecto quase* (1978), textos que, segundo Costa (1997, p. 211), “privilegiam os processos coletivos” e se caracterizam por um ponto de vista “futurante-distópico”. Há que se considerar, ainda, o romance *Manual de pintura e caligrafia* (1977), definido por Costa (1997) como um “romance experimental” e que Arnaut (2008) prefere compreender como o verdadeiro “manancial, ou manual, dos veios temático-ideológicos — mas principalmente formais — do universo ficcional da pessoa-escritor José Saramago” (ARNAUT, 2008, p. 18). A fim de tentar delinear o engajamento dos textos saramaguianos publicados antes de *Levantado do chão*, dando conta, inclusive, de evidenciar a influência que receberam da estética e do pensamento ideológico do neorrealismo português, privilegiaremos, a seguir, a discussão sobre *O ano de 1993* (1975) e, em seguida, sobre três contos de *Objecto quase* (1978), intitulados “Cadeira”, “Embargo” e “Coisas”.⁶

Definido pela crítica e assumido pelo próprio Saramago como uma espécie de “manifesto contra todas as formas de violência e opressão” (PICCHIO, 2000, p. 353), *O ano de 1993* é uma obra ambígua em sua definição genealógica, escrita em versículos, que faz ecoar, do ponto de vista temático e ideológico, a opressão e a violência sofrida pelos portugueses durante os quarenta anos de salazarismo e que lança mão de técnicas do surrealismo e da literatura experimental. Assim, cabe resgatar, antes de mais, algo que o autor comenta, em 1978, sobre o contexto de escrita e de publicação deste texto:

[O ano de 1993] comecei a escrevê-lo antes do 25 de Abril, precisamente no dia da tentativa militar das Caldas da Rainha. Foi por desespero que principiei. Depois veio a Revolução, e o livro pareceu ter perdido o sentido. Se, como dizia, o fascismo estava morto, para que falar mais de dominadores e dominados? Sabemos hoje que o fascismo está vivo, e eu fiz o meu dever publicando o livro [em fevereiro de 75], quando ainda não tínhamos vivido as horas mais belas e exaltantes da Revolução... (SARAMAGO, 2010a, p. 272)

Chama nossa atenção a leitura de Costa (1997), ao apontar que esse texto opera uma fusão entre surrealismo e neorrealismo, dois importantes movimentos estético-literários que estavam presentes no espaço da cultura e

da literatura portuguesa entre a década de 1950 e meados dos anos de 1970. Se é neorrealista em sua mensagem “dominante”, no conteúdo, no tema e no discurso ideológico no qual se ampara, *O ano de 1993* lança mão, também, de algumas técnicas próprias do surrealismo, como a linguagem interrompida e fragmentária, bem como resgata uma série de imagens surrealistas ou “surrealizantes”, sobretudo no que toca à pintura: “As pessoas estão sentadas numa paisagem de Dalí com as sombras muito recortadas por causa de um sol que diremos parado [...] Não importa que Dalí tivesse sido tão mau pintor se pintou a imagem necessária para os dias de 1993” (SARAMAGO, 2007, p. 7). Nas palavras do crítico brasileiro:

poderíamos classificar desde já, e sem medo de incorrer num paradoxo, a obra que estudamos como surrealista-realista. Sem dúvida, é esta mistura de efeitos surrealistas com o discurso ideológico da literatura participante o que nos permite observar em *O Ano de 1993* um estatuto de antecipação, em relação à obra do escritor, do realismo maravilhoso, que em si reúne crítica e imaginário, que se obviará num bom número dos seus romances da década de 1980. (COSTA, 1997, p. 221)

Portanto, em *O ano de 1993*, texto poético-narrativo que Seixo (1987, p. 24) considera como uma obra “de transição” entre a poesia e a prosa madura saramaguiana, há a representação de uma sociedade dominada por um regime opressor, autoritário e violento, clara alegoria dos fascismos europeus e do próprio regime salazarista, em que os cidadãos são submetidos a todo tipo de tortura, controle e perseguição. No capítulo 17, por exemplo, são descritas as máquinas de morte, bestas de metal criadas a partir de animais, com objetivo de acostrar os homens e as mulheres da cidade ocupada:

Desta maneira tornados massa muscular e esqueleto os animais providos de poderosos mecanismos internos ligados aos ossos por circuitos electrónicos que não podiam errar

E estando tudo isto no comprimento de onda do computador central foi nele introduzido o programa de ódio e memória das humilhações

Então abriram-se as portas da cidade e os animais saíram a destruir os homens

Não precisavam de dormir nem comer e os homens sim

Não precisavam de descanso e o mais que o homem sabia era terror e fadiga

Foi essa guerra chamada de desprezo porque nem sequer o sangue lutava contra o sangue (SARAMAGO, 2007, p. 66-67)

A voz narrativa de *O ano de 1993* identifica-se com os oprimidos, com os cidadãos perseguidos daquela cidade sitiada e dominada por um sistema de controle, de tortura e de extermínio. No excerto a seguir, entrevemos claramente o quanto o “narrador” se revolta com a passividade dos cidadãos, que não reagem, não revidam, não procuram meios de lutar e resistir contra a dominação e a morte:

Certos homens embora não adaptados morfológicamente passaram a viver debaixo do chão

Utilizaram a técnica da toupeira a céu fechado por sofrerem de limitações físicas semelhantes

E se é verdade que com o tempo desenvolveram as unhas em comprimento e resistência

Nem puderam cavar galerias profundas

Custar-lhes-ia provavelmente distanciarem-se do sol

[...]

Os perseguidores nem mesmo hesitam entre os dois extremos do túnel como se poderia hesitar perante o risco feito na areia por aqueles bivalves de água doce que acreditam no destino

Porque onde a terra estiver mais fresca ali estará agitando-se devagar o oculto

Uma lança cravada a pique ou uma estaca trespassam pelas costas o homem de unhas longas e coragem insuficiente

Boa armadilha seria porém a galeria cavada à superfície

Se os homens que assim escolheram viver compreendessem que têm de cavar para baixo e fundo um poço antes que venham a lança e a estaca

Para que o perseguidor morra enterrado no preciso momento em que iria matar e para que comecem a igualar-se as perdas

Em nome da simples e necessárias justiça
(SARAMAGO, 2007, p. 41-44, negrito nosso)

Depois narrar todo o sistema burocrático, opressivo e violento que os invasores haviam imposto aos habitantes daquela cidade de um tempo distópico, quando nada ou muito pouco havia que “fosse humano e fraterno” (SARAMAGO, 2007, p. 63), a voz narrativa vai dando indícios de que as coisas podem mudar, de que há espaço para ter esperança. Tudo começa com as tribos de homens e mulheres que viviam longe da cidade ocupada e que começavam a se organizar, a redescobrir a linguagem e a sua própria humanidade perdida. Exatamente do mesmo modo como acontece no desfecho do romance *A jangada de pedra*, quando a península ibérica, transformada em uma ilha vagante, para de girar no meio do oceano Atlântico, todas as mulheres férteis das tribos ficam grávidas⁷: “Alguns dias mais tarde nasceu uma criança e houve festas de então e todas as mulheres se declararam grávidas” (SARAMAGO, 2007, p. 103). Em seguida, organizadas, as tribos

desses humanos que viviam longe, nas florestas, marcham em direção à cidade ocupada, de modo a reconquistá-la: “longe dali as tribos que haviam atravessado a montanha começavam a mover-se na planície em direção à cidade armada” (SARAMAGO, 2007, p. 103).

Não é difícil, assim, conectar a reconquista da cidade e a destruição dos invasores e seu sistema de morte aos acontecimentos revolucionários do 25 de abril de 1974. Como confessa o próprio Saramago, este livro começou a ser escrito pouco antes da derrocada do estado salazarista e percebemos que antecipa, quase de maneira profética e alegórica, a Revolução dos Cravos:

Ó este povo que corre nas ruas e estas bandeiras e estes gritos e estes punhos fechados enquanto as cobras os ratos e as aranhas da contagem se somem no chão

Ó estes olhos luminosos que apagam um a um os frios olhos de mercúrio que flutuavam sobre as cabeças da gente da cidade

E agora é necessário ir ao deserto destruir a pirâmide que os faraós fizeram construir sobre os ombros dos escravos e com suor dos escravos

E arrancar pedra a pedra porque faltam os explosivos mas sobretudo porque este trabalho deve ser feito com as nuas mãos de cada um

Para que verdadeiramente seja um trabalho nosso e comecem a ser possíveis todas as coisas que ninguém prometeu aos homens mas que não poderão existir sem eles (SARAMAGO, 2007, p. 115-116)

Com efeito, é justamente essa a leitura de Costa (1997):

Uma leitura de *O Ano de 1993* feita quase duas décadas depois da sua escrita revela o que a ela terá dado ensejo: o desejo de participação político do escritor na época da Revolução dos Cravos, cuja projeção ideal ou alegórica segundo as expectativas ideológicas de Saramago

quando da sua ocorrência parece ser a narração da reconquista redentora que a obra fragmentariamente descreve. (COSTA, 1997, p. 248)

Vale dizer, ainda, que além de sua relação com o salazarismo e com o contexto social no qual foi escrito e publicado, conforme referiu o próprio Saramago, a atmosfera da cidade ocupada de *O ano de 1993* nos leva, enquanto leitores da literatura saramaguiana, não muito diferente do que acontece também com os contos de *Objecto quase*, para um outro romance, também distópico, publicado em 1995: *Ensaio sobre a cegueira*, onde também temos uma cidade “caotizada, desconstruída, que submete os habitantes a uma servidão de fundo e de forma” (COSTA, 1998, p. 212), em que uma vez mais o leitor se depara com a pior face do ser humano, a face violenta, autoritária, egoísta e cruel. Como apontamos, através do episódio das mulheres grávidas, não é difícil estabelecer, também, um paralelo entre *O ano de 1993* e o romance *A jangada de pedra*. De fato, Costa (1997) aponta que o texto de 1975 antecipa o “realismo maravilhoso” que é marca inconfundível de romances que Saramago publicou a partir da década de 1980. Acreditamos, assim, que essa obra funciona como um texto “germinal”, não muito diferente do que ocorre com as crônicas, antecipando não só o *realismo mágico* ou maravilhoso⁸ de muitos romances de Saramago, mas o tom apocalíptico e, em alguns casos, cético do qual o autor jamais abdicou e que transparece em narrativas como *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004), obras que nos fazem pensar, conforme um comentário tecido pelo autor ainda na década de 1970, que o fascismo — através da opressão, da violência, da fome, da tortura, das políticas de extermínio, da guerra — jamais desaparece por completo, apenas troca “de máscaras” (SARAMAGO, 2010a, p. 269).

Assim sendo, se *O ano de 1993* pode ser compreendido como um manifesto contra qualquer forma de violência e de opressão, como um texto que parte de imagens surrealistas e, ao mesmo tempo, de um discurso ideológico próprio das obras neorrealistas, antecipando o próprio “realismo mágico” que marcará os futuros romances de Saramago, os contos de *Objecto quase* igualmente nos levam para uma realidade “futurante distópica” (COSTA, 1997) e não deixam de, uma vez mais, evidenciar uma obra que não só denota um escritor de “longa maturação”, que explora e domina uma série de gêneros literários, mas que dá conta de evidenciar o empenhamento e o engajamento ideológico e humanitário que sempre orientou a literatura do autor de *Manual de pintura e caligrafia*.

Nesse sentido, importa considerar, ainda que brevemente, o pequeno livro de contos publicado em 1978, *Objecto quase*. Nas seis narrativas que integram a obra, percebemos, sobretudo no caso do primeiro conto, “Cadeira”, uma crítica feroz ao salazarismo, na medida em que se narra, num texto repleto por digressões e por um discurso irônico, a queda do ditador português e por conseguinte o processo de decadência do próprio Estado Novo. Nas outras narrativas, principalmente em “Embargo” e em “Coisas”, como já fica implícito na própria epígrafe que abre o livro — “Se o homem é formado pelas circunstâncias, é necessário formar as circunstâncias humanamente” —, retirada da obra de Marx e Engels⁹, impera a crítica à sociedade capitalista, à dependência humana de bens de consumo, bem como uma crítica à própria alienação e à transformação de seres humanos em objetos, em coisas, em seres que não pensam. Já em “Desforra” narra-se o início da vida sexual de um jovem camponês — em verdade, é um conto que prefigura *Levantado do chão*, seja na intertextualidade que tece com o encontro amoroso e a primeira relação sexual de duas personagens do romance, João Mau-Tempo e Faustina, seja, como aponta Costa (1997), por conta do ambiente rural que evoca. Vale ressaltar, portanto, o comentário de Urbano Tavares Rodrigues na *Colóquio / Letras*, ao defender que o pequeno livro de contos de Saramago situa-se entre as “obras maiores” daquele ano e resalta o tom “premonitório-alegórico de inspiração marxista” que o caracteriza (RODRIGUES, 1979, p. 36).¹⁰

Nesse sentido, enfocaremos, primeiramente, o conto “Cadeira”, a primeira narrativa do livro publicado em 1978. Em verdade, talvez seja este o primeiro e único texto da literatura portuguesa a descrever o acidente doméstico que imobilizou e fez adoecer o ditador português, tirando-o do poder a partir de 1968. Em 1970, por complicações de saúde, António de Oliveira Salazar morre, aos oitenta e um anos¹¹. No conto, prevalece o discurso irônico, jocoso e sádico de um narrador parcial, que enxerga o opressor, o ditador, aludido sempre como o “velho”, como um criminoso, indigno de qualquer sentimento de empatia, mesmo quando agoniza no chão após a queda: “Que é isto? Iremos nós apiedar-nos do inimigo vencido? É a morte uma desculpa, um perdão, uma esponja, uma lixívia para lavar crimes?” (SARAMAGO, 2010b, p. 28). O herói do conto, comparado constantemente pelo narrador aos heróis de filmes estadunidenses de faroeste, interpretados pelo ator Buck Jones, é um inseto, um besouro da família dos anóbídeos, referido apenas como “Anobium”, especialista em roer caules, madeira, livros etc.

Eis o Anobium, que é este o nome eleito, por qualquer coisa de nobre que nele há, um vingador assim que vem do horizonte da pradaria, montado no seu cavalo Malacara, e leva todo temo necessário a chegar para que passe o genérico por inteiro e se saiba, se nenhum de nós viu os cartazes no átrio da entrada, quem afinal de contas realiza isto. Eis o Anobium, agora em grande plano, com a sua cara de coleóptero por sua vez carcomida pelo vento do largo e pelos grandes sóis que todos nós sabemos assolam as galerias abertas no pé da cadeira que acabou agora mesmo de partir-se, graças ao que a dita cadeira começa pela terceira vez a cair. (SARAMAGO, 2010b, p. 16-17)

A descrição da queda de Salazar, assim, se dá de maneira lenta e digressiva. O narrador lança mão de técnicas cinematográficas, descrevendo-a em câmera lenta, pausando-a, como se ele, ao lado dos leitores, convertidos em espectadores, assistisse com gozo e paciência aquele evento, aquele espetáculo, convertido em uma verdadeira vingança ou ato de justiça contra os crimes do Estado Novo, chefiado por Salazar:

Não há mais ninguém na sala, ou quarto, ou varanda, ou terraço; ou, enquanto o som da queda não for ouvido, somos nós os senhores deste espectáculo, podemos até exercitar o sadismo de que, como médico e o louco, temos felizmente um pouco, de uma forma, digamos já, passiva, só de quem vê e não conhece ou in limite rejeita obrigações sequer só humanitária de acudir. A este velho não. (SARAMAGO, 2010b, p. 21)

No desfecho, depois de narrar o socorro que o “velho” recebe dos seus assessores, descritos como “hienas”, e da própria governanta, alcunhada de “Eva doméstica”, que sabemos se tratar de Maria de Jesus Caetano Freire, o narrador se distancia do corpo pendido no chão, e aproxima-se da janela, olha o tempo e diz, num tom alegre e esperançoso: “Que me diz a este mês de Setembro? Há muito que não tínhamos um tempo assim” (SARAMAGO, 2010b, p. 29). É inevitável não recordar o desfecho de *Levantado do chão*, isto é, a declaração final do conto de *Objecto quase* nos faz pensar naquele dia de sol

que cobre o Alentejo, quando, no tempo da *Revolução dos Cravos*, poucos anos após a queda de Salazar e o fim da ditadura, os cavadores começam a ocupar o latifúndio e o narrador declara, igualmente: “Este sol é de justiça” (SARAMAGO, 2013b, p. 395).

Para Costa (1997, p. 327-328), o conto “Cadeira” se destaca por antecipar a digressão e diversos recursos narrativos que caracterizarão a prosa madura de José Saramago, bem como, do ponto de vista ideológico, destaca-se por evidenciar um pacto entre autor/narrador e leitor. O crítico salienta que há a clara intenção por parte do autor de provocar uma “interpretação política”, fazendo referência não só à figura individual de António de Oliveira Salazar, mas a todo o aparato repressivo do Estado Novo e construindo, assim, uma “leitura escatológica do poder” (COSTA, 1997, p. 328).

Quanto a “Embargo” e a “Coisas”, que também nos interessam a fim de perceber o discurso engajado e humanitário que orienta as obras do “período formativo” de Saramago, importa, antes de ir aos contos, citar uma breve análise de *Objecto quase* feita pelo seu próprio autor:

Não me parece que o *Objecto Quase* seja uma sequência de quadros, como igualmente não resultou de uma justaposição mecânica de textos escritos ao sabor das circunstâncias. O livro tem um projeto e um plano, propõe-se claramente contra a alienação — a epígrafe de Marx e Engels não está lá por acaso. Eu diria, provavelmente com algum exagero, que cada texto decorre do texto anterior, e o primeiro deles, que materialmente não tem anterioridade, toma como referência textual um texto ausente: que eu saiba, até hoje não foi descrita a queda de Salazar, a queda da cadeira que fez cair Salazar. De qualquer modo, parece-me, neste momento, o que importa não é tanto o que o livro quis ser, mas o livro que o é. Como autor, sinto-me mais à vontade falando do projeto do que do produto dele, mas creio ter algum significado que um livro contra a alienação se tenha exprimido em termos de morte. No pensamento do autor, alienação e morte são inseparáveis. Pela via ficção, foi também isto que em *Objecto quase* pretendi dizer. (SARAMAGO, 2010a, p. 271)

Na esteira do discurso ideológico que perpassa alguns de seus poemas e mais significativamente suas crônicas e *O ano de 1993*, as narrativas breves que integram o livro publicado em 1978 são compreendidas também pelo seu autor como um projeto literário que dá conta de representar e criticar a alienação humana, sobretudo a alienação das massas populares, que se deixam “reificar”, perdendo sua humanidade e transformando-se em objetos, em ferramentas, exploradas pelo sistema capitalista e descartadas quando perdem sua utilidade.

Assim, se a epígrafe retirada da obra de Marx e Engels deixa claro desde a portada da obra o discurso contra a alienação — alienação que significa, como comenta Saramago, a “morte”, o fim da humanidade, reduzida a condição de objeto, de “coisa” — no conto “Embargo”¹² narra-se a história de um homem, um chofer, de quem não sabemos sequer o nome, que se vê acoplado, de forma misteriosa e mágica, ao seu automóvel. O pano de fundo do enredo deste conto é a crise dos combustíveis de 1973 que afetou diversas nações, incluindo Portugal, quando os países membros da Organização dos Países Árabes Exportadores de Petróleo (OPAEP) proclamaram um embargo petrolífero aos países apoiadores de Israel na Guerra do Yom Kippur.¹³ Vejamos um excerto, em que se descreve o exato momento de “fusão” entre homem e máquina:

Desligou o motor, tirou a chave e abriu a porta. Não foi capaz sair. Julgou que a aba da gabardina se prendera, que a perna ficara entalada na coluna do volante, e fez outro movimento. Ainda procurou o cinto de segurança, a ver se o colocara sem dar por isso. Não. O cinto estava pendurado ao lado, tripa negra e mole. Disparate, pensou. Devo estar doente. Se não consigo sair, é poque estou doente. Podia mexer livremente os braços e as pernas, flectir ligeiramente o tronco consoante as manobras, olhar para trás, debruçar-se um pouco para a direita, para o cacifo das luvas, mas as costas aderiram ao encosto do banco. Não rigidamente, mas como um membro adere ao corpo. [...] A gabardina aderiu ao encosto do banco, do mesmo modo que ao casaco, à camisola de lã, à camisa, à camisola anterior, à pele, aos músculos, aos ossos. Foi isso que pensou não pensando

quando daí a dez minutos se retorcia dentro do carro, a chorar. Desesperado. Estava preso no carro. Por mais que se torcesse para fora, para a abertura da porta, por onde a chuva entrava emperrada por rajadas súbitas e frias, por mais que fincasse os pés na saliência alta da caixa de velocidades, não conseguia arrancar-se do assento. Com as duas mãos segurou-se ao tejadilho e tentou içar-se. Era como se quisesse levantar o mundo. Diante dos seus olhos, os limpa-vidros, que sem querer pusera em movimento no meio da agitação, oscilavam com um ruído seco, de metrônomo. De longe veio o apito da fábrica. (SARAMAGO, 2010b, p. 39-40)

Em meio ao embargo, vagando entre bombas e postos de gasolina, o motorista então começa uma trágica saga em busca de combustível, para o carro e para ele, já que ambos se tornaram uma mesma criatura, quer dizer, uma mesma coisa. No desfecho, viajando por terras desconhecidas, longe da civilização, quando o “ponteiro do termômetro da gasolina estava em cima do zero”, o motorista consegue se libertar do automóvel, mas ficamos sem saber se, como o motor carro, ele também morrerá ou, com a sua libertação, ganhará a chance de recomeçar e reencontrar sua humanidade perdida: “porque fosse morrer ou porque o motor morrerá, o corpo pendeu para o lado esquerdo e escorregou do carro. Escorregou um pouco mais, e ficou deitado sobre as pedras. A chuva recomeçaria a cair” (SARAMAGO, 2010b, p. 45).

Em “Coisas”, não nos deparamos com apenas um indivíduo que perde sua humanidade e se vê metamorfoseado numa máquina, num objeto, mas com toda uma sociedade reificada, burocratizada, automatizada, em que os cidadãos estão totalmente integrados em um sistema alienador e desumanizado. O protagonista desse conto é um homem que conhecemos apenas pela alcunha de “funcionário”.¹⁴ Como acontece em “Embargo”, não é difícil perceber a estratégia por parte do narrador de acentuar a perda da identidade dos cidadãos daquela cidade, já que não são revelados seus nomes próprios e eles passam a ser identificados ou pela profissão que exercem ou através de uma letra tatuada na palma das mãos — letra esta que, segundo a ordem alfabética, designa a classe social a que pertencem:

Seria grande azar seu se não conseguisse informações úteis ao governo (g), suficientemente úteis para lhe

merecerem a precedência C. Nunca tivera ambições, mas agora chegara o momento de as ter com legítimo direito. A precedência C significaria, pelo menos, funções de muito mais responsabilidade no serviço de requisições (sr), significaria, quem sabe, transferência para um setor mais próximo do governo central (gc). Abriu a mão, viu seu H, imaginou um C no lugar dele, saboreou a visão do enxerto de pele que lhe fariam. (SARAMAGO, 2010b, p. 80)

Assim, tudo o que sabemos sobre o “funcionário” é que se trata de um homem que vive só e que é solteiro, que trabalha no “sre” (serviço de requisições especiais), uma espécie de repartição pública, onde os “cidadãos utentes”, como são chamados os moradores daquela cidade, dirigem-se para solicitar ao governo a autorização para possuírem determinados objetos. Logo no início do conto, o protagonista é então ferido por uma porta — é interessante notar que se a personagem principal é descrita de maneira semi-indeterminada, sem nome, sem detalhes, com poucas informações e uma vaga identificação, a porta, pelo modo como é descrita na sentença, atua como o verdadeiro sujeito da ação, do ponto de vista sintático e de acordo com o discurso ideológico do conto: “A porta, alta e pesada, ao fechar-se, raspou as costas da mão direita do funcionário e deixou um arranhão fundo, vermelho, quase sem sangrar” (SARAMAGO, 2010b, p. 67). Não é o homem quem raspa a mão na porta, mas o contrário, é esta que o machuca, intencionalmente.

Aos poucos, o narrador nos fornece mais detalhes sobre a vida daquela cidade distópica, que lembra, como coloca Costa (1997, p. 334), a cidade de *O ano de 1993* e dá conta, uma vez mais, de revelar o quanto a ficção científica influenciou a obra de José Saramago — inegável, por exemplo, é a intertextualidade dos contos de *Objecto quase*, sobretudo “Coisas”, com os textos de Aldous Huxley, de *Brave New World* (1932), e George Orwell, de *Nineteen Eighty-Four* (1949).¹⁵ Neste mundo caotizado e automatizado — um mundo e uma civilização não tão diferentes daqueles de *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez* — a revolução não viria, portanto, das pessoas, dos “cidadãos utentes”, já despersonalizados e objetificados, alienados e afastados de qualquer reação humana, mas das próprias coisas, dos objetos, dos utensílios domésticos — identificados pela sigla “oumi” (objecto, utensílio, máquina ou instalação)¹⁶ —, que começam a agir de modo estranho, a desaparecer, a agir com vontade própria, como se fossem seres

vivos. Rapidamente, o governo tenta alertar e conter aqueles acontecimentos, que ameaçavam a “boa ordem” (SARAMAGO, 2010b, p. 97) da cidade.

Depois, um locutor de cara esquelética veio anunciar uma nota oficiosa do governo (nog). Era mais recente que a do jornal. Dizia: “O governo informa todos os cidadãos utentes de que os defeitos e incongruências de certos objectos, utensílios, máquinas e instalações (por abreviatura, *oumis*), ultimamente verificados em maior número, estão a ser criteriosamente estudados pela comissão nomeada, que conta agora com a colaboração de um parapsicólogo. Os cidadãos utentes devem recusar o boato, o empolamento, a manipulação. Devem manter a serenidade, mesmo no caso de ocorrerem desaparecimentos dos ditos *oumis*: objectos, utensílios, máquinas ou instalações. Recomenda-se a mais rigorosa vigilância.” (SARAMAGO, 2010b, p. 78)

O protagonista, o “funcionário”, atua no conto como o típico “cidadão de bem”, alienado, que, por meio da manipulação midiática de que é vítima, acredita contribuir para a manutenção da ordem da cidade onde vive. Em determinado momento, quando as coisas começam a sair do controle e os “*oumis*” agem de modo ainda mais estranho e desaparecem por toda parte, inclusive fazendo vítimas (pessoas são encontradas mortas com o desaparecimento de um edifício), ele entra em contato com o governo e delata o garçom de um restaurante onde almoçara, que havia dado de ombros diante daquelas notícias e comentado, com revolta e escárnio: “— Olhe, se quer que lhe diga. Tanto se me dá. Até acho divertido” (SARAMAGO, 2010b, p. 85). Em seu papel de cidadão, “cumpridor” dos seus deveres e obrigações civis para com a urbe, ele vê o homem ser preso e levado pelo serviço de inteligência e repressão do governo. Não é difícil discernir, portanto, a representação e alusão ao aparato repressivo de estados fascistas e totalitários, como o foi o Estado Novo, que de fato agia dessa forma, perseguindo e prendendo, muitas vezes a partir de delações, de denúncias feitas por cidadãos, que atuavam como espiões, entregando qualquer pessoa suspeita de agir contra a ordem e os interesses do governo — referidas quase sempre como “comunistas”.¹⁷ No conto em questão, os “comunistas”, os “grevistas”, os “arruaceiros” são os “*oumis*” ou qualquer um que esteja do lado daquela revolução.

No desfecho de “Coisas”, no meio de uma madrugada, depois de dias completamente caóticos, há uma multidão de pessoas, entre as quais está o protagonista, na periferia da cidade, aguardando o bombardeamento de um bairro pelo governo, que encenava uma represália à revolução dos “oumis”. O funcionário do “sre” acaba tendo um encontro inesperado com duas pessoas, um homem e uma mulher, que estão nus e que não têm qualquer letra tatuada nas mãos, num sinal de que não se tratam de “cidadãos utentes”. Uma vez mais, ele tenta contatar as autoridades e cumprir seu dever de “cidadão de bem”, mas é impedido:

Esperou um pouco, e enfim levantou-se, devagar, e espreitou. O homem e a mulher estavam nus. Vira nessa noite outros corpos assim, mas estes estavam vivos. Recusava-se a aceitar o que tinha diante dos olhos, desejava que fossem já sete horas, que o bombardeamento começasse. Por entre os ramos, via a gente da cidade que se aproximava rapidamente. Talvez estivesse já ao alcance da voz. Gritou:

— Acudam! Há aqui oumis!

O homem e a mulher voltaram-se de um salto e correram para ele. Ninguém mais o ouvira e não houve tempo para um segundo apelo. Sentiu as mãos do homem em volta do pescoço, e as mãos da mulher sobre a boca, apertando. E antes ainda tivera tempo de ver (como já sabia) que as mãos que o iam matar não tinham qualquer letra, eram lisas, sem mais nada que a pureza natural da pele. (SARAMAGO, 2010b, p. 102)

Acontece, então, a reconquista da metrópole automatizada, desumanizada e objetificada — o equipamento bélico dos militares, as armas, os fuzis e os próprios aviões ganham consciência, desobedecem às ordens e impedem o bombardeamento. Em seguida, todos os objetos e coisas da cidade, inclusive a roupa que os cidadãos e os militares vestiam, desaparecem, transformam-se em outros seres humanos. Os “oumis” desaparecidos são, na verdade, seres humanos, pessoas que recusaram o seu estatuto de “coisas” e que decidiram finalmente romper com a alienação, com escravidão, reconquistando a cidade e restaurando a própria humanidade até então esquecida:

E de repente a cidade desapareceu. No lugar dela, a perder de vista, surgiu uma outra multidão de mulheres e homens, nus, desentranhados do que fora a cidade. Desapareceram as peças de artilharia e todas as outras armas, e os militares ficaram nus, rodeados pelos homens e pelas mulheres que antes tinham sido roupas e armas. Ao centro, a imensa nódoa escura da população da cidade. Mas também essa, no instante seguinte, se metamorfoseou e multiplicou. A planície tornou-se subitamente clara quando o Sol nasceu.

Foi então que do bosque saíram todos os homens e mulheres que ali se tinham escondido desde que a revolta começara, desde o primeiro oumi desaparecido. E um deles disse:

— Agora é preciso reconstruir tudo.

E uma mulher disse:

— Não tínhamos outro remédio, quando as coisas éramos nós. **Não voltarão os homens a ser postos no lugar das coisas.** (SARAMAGO, 2010b, p. 103, negrito nosso)

Sem dúvida, a sentença mais importante e que talvez resuma o projeto ideológico de *Objecto quase*, que perpassa a maioria dos seus contos, é: “Não voltarão os homens a ser postos no lugar das coisas” (SARAMAGO, 2010b, p. 103). Em outras palavras, essa frase apenas traduz, de uma outra forma, o pensamento expresso na epígrafe, retirada da obra de Marx e Engels. A recusa em compreender o ser humano como um objeto, como uma coisa, como uma ferramenta, uma engrenagem ou um mero utensílio para a exploração da sua mão de obra é o que pauta a maioria desses contos que Saramago escreveu na década de 1970 e por meio dos quais transparece o seu diálogo com o pensamento marxista e com o discurso engajado dos textos do neorrealismo português.

A nosso ver, ao atentar nosso olhar para o engajamento, para o compromisso social e humanitário dos textos do “período formativo” de José Saramago, objetivamos problematizar e discernir, de alguma maneira, o caminho que a obra do escritor trilhou antes de chegar ao *Levantado do chão*, quando o escritor criou seu estilo singular de escrita com o qual se consagrou como romancista. Percebemos, então, o quanto a compreensão marxista da

realidade, o engajamento social e o desejo de representação das camadas excluídas e marginalizadas da sociedade, elementos que marcam sua prosa romanesca madura, já podem ser identificados nos textos de sua juventude, publicados entre a década de 1960 e finais de 1970. Como defende Costa (1997), José Saramago é um escritor de “longa maturação” e por isso acreditamos que não é possível separar completamente os textos do seu “período formativo” do restante de sua obra. O próprio narrador digressivo, irônico, que interfere no discurso, que não hesita em dar sua opinião, em julgar as personagens, pode ser observado em narrativas como “Cadeira”, por exemplo. Nos poemas, deparamo-nos, não raras vezes, com um eu lírico engajado, que tece críticas sociais e que, de alguma maneira, como aponta Eduardo Lourenço, aproxima-se da poesia de “tom grave” e engajada de Carlos de Oliveira e de José Cochofel. As crônicas, igualmente, como observamos, são palco para inúmeras críticas de teor moralizante e social, muitas delas antecipando imagens e temáticas que seriam exploradas em romances futuros. Em textos como *O ano de 1993*, bem como em vários contos de *Objecto quase*, por sua vez, observamos, sem dúvida, o gérmen do *realismo mágico* ou maravilhoso que marcaria narrativas como *A jangada de pedra* ou *Ensaio sobre a cegueira*. Nesse sentido, importa compreender como a ética e a estética são duas coisas que parecem caminhar juntas quando olhamos para a literatura de José Saramago e a leitura atenta do seu “período formativo” dá conta de evidenciar o que Costa (1997, p. 102) chama de “estética do empenhamento”, quando reflete sobre as crônicas.

Em certa ocasião, Saramago declarou o seguinte: “Minha literatura reflete, de alguma forma, as posturas que ideologicamente assumo, mas não é um panfleto.” (SARAMAGO, 2010a, p. 344). Em suma, por meio dessa declaração, pensamos que é possível afirmar que obra saramaguiana sempre esteve preocupada em encontrar um equilíbrio entre o empenhamento político/ideológico e os aspectos e os elementos estéticos e técnicos, próprios da literatura e de qualquer obra de arte. O escritor de Azinhaga sublinhou, sempre que pôde e teve oportunidade, a necessidade de separar a literatura da militância política/partidária, embora o cidadão que sempre foi nunca deixou de estar presente em suas criações. Chegando, em diversas ocasiões, a problematizar a separação da figura do autor e do narrador, Saramago nunca negou que houvesse implicação pessoal na sua literatura, ao mesmo tempo em que nunca se esqueceu do seu papel de escritor: “Além de escrever, e de fazê-lo da melhor forma que puder, [o escritor] não deve jamais esquecer que, além

de escritor, ele é um cidadão; e, em sua atuação como cidadão, não deve esquecer que é um escritor” (SARAMAGO, 2010a, p. 344-345).

Portanto, a literatura saramaguiana, como um todo, parece ter como principal mote a busca pela humanidade — a humanidade perdida pelos próprios seres humanos. Se a cegueira branca do romance *Ensaio sobre a cegueira* pode ser lida como uma alegoria da cegueira moral e ética pela qual passa a sociedade contemporânea, individualizada e desumanizada pelo próprio capitalismo, textos como *O ano de 1993*, ou mesmo contos como “Embargo” ou “Coisas”, publicados na década de 1970, já apontam para essa preocupação ou obsessão saramaguiana que pode ser vislumbrada na construção de cidades caotizadas, cujas personagens humanas são oprimidas por um sistema que as desumaniza, que as transforma em animais, em máquinas assassinas, em coisas, em objetos automatizados, sem sentimento e sem razão. Ao que parece, a preocupação social e humanitária sempre foi um guião ou uma espécie de fio condutor que orienta e perpassa toda produção literária de José Saramago e pode ser compreendida, também, por intermédio dessa constante busca ou procura pela própria essência do que é ser humano: “A nossa grande tarefa está em conseguirmo-nos tornar mais humanos” (SARAMAGO, 2010, p. 147).

Dos poemas às crônicas, das peças teatrais aos outros escritos, dos contos aos romances, do período formativo à produção madura, o escritor José Saramago jamais abdicou da ética, sem nunca se esquecer da estética, ou seja, escreveu literatura sem perder no horizonte o humanista que sempre foi.

Notas

¹ Este trabalho é uma adaptação de um dos subcapítulos da nossa tese de doutoramento, defendida em 2021, sob o título *Vindima e Levantado do Chão: Fulgurações neorrealistas em Miguel Torga e em José Saramago*, no Programa de Pós-graduação em Literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), que está disponível em formato digital [neste endereço eletrônico](#). Em nossa pesquisa, buscamos aproximar as obras de Miguel Torga e de José Saramago, analisando de que maneira os dois romances em questão dialogam com o movimento neorrealista em Portugal. Tanto a obra de Torga como a de Saramago, cada qual à sua maneira, não deixam de dialogar e dar continuidade ao legado neorrealista. O trabalho em questão é uma adaptação de um subcapítulo da última parte da tese, quando nos debruçamos sobre a obra de José Saramago e buscamos discutir e problematizar sobre o engajamento e a maneira como, já no “período formativo”, é possível vislumbrar o que definimos “fulguração neorrealista”, isto é, um diálogo com a tradição do

neorrealismo português, principalmente no que toca aos romances de escritores como Alves Redol, Carlos de Oliveira, Manuel da Fonseca, entre outros.

² Carlos de Oliveira, além de romancista, destaca-se, também, pela sua produção poética, tendo publicado dez livros de poesia ao longo da vida, entre os quais destacamos *Turismo* (1942), *Mãe Pobre* (1945), *Colheita Perdida* (1948), *Descida aos Infernos* (1949) e *Micropaisagem* (1968). José Cochofel, outro poeta ligado ao neorrealismo português, além de crítico e ensaísta, publicou poemas dispersos ao longo da vida, que mais tarde seriam reunidos em coletâneas que trazem sua obra completa, publicadas pela editora Caminho, nos finais da década de 1980 e início de 1990. Eduardo Lourenço, com o seu estudo *Sentido e Forma da poesia Neo-Realista*, publicado pela primeira vez em 1968, pela editora Ulisseia, e mais tarde, em 2007, reeditado pela editora Gradiva, debruça-se sobre a poesia desses dois autores e também sobre a de Joaquim Namorado, outro escritor português ligado ao neorrealismo.

³ Costa (1997) traça um estudo mais aprofundado a esse respeito, comparando alguns poemas dos de Saramago aos de José Cochofel e Carlos de Oliveira, bem como evidenciando o quanto a sua poesia recebe, também, grande influência das odes de Ricardo Reis, sobretudo.

⁴ Saramago é ainda autor de outros dois livros de crônicas, *As opiniões que o DL teve* (1975) e *Os apontamentos* (1975), em que se sobressai, igualmente, o tom político, sobretudo quando o autor comenta os acontecimentos em torno da derrocada do *Estado Novo* e da Revolução dos Cravos.

⁵ Saramago conta essa história, por exemplo, em um dos seus discursos na ocasião do Nobel, reunido, anos mais tarde, nos textos que integram a obra *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*, publicado no Brasil em 2013.

⁶ Apesar de não nos debruçarmos sobre o romance *Manual de pintura e caligrafia* (1977) julgamos importante mencionar que se trata de um romance cujo estilo que marcaria e escrita de Saramago a partir de 1980 começa já a se ensaiar, inclusive do ponto de vista ideológico, como sugere Arnaut (2008). O romance tem, por exemplo, como pano de fundo os acontecimentos da Revolução dos Cravos e da redemocratização de Portugal, acompanhada pelo protagonista H.

⁷ No desfecho do romance *A jangada de pedra*, quando a península ibérica, após a ruptura física com a Europa, para finalmente de vagar e girar pelo Oceano Atlântico, estacionando entre a América do Sul e o continente africano, todas as mulheres

ibéricas em estado fértil, incluindo as protagonistas Joana Carda e Maria Guavaira, engravidam misteriosamente.

⁸ Segundo Tânia Antonietti Lopes (2011), o realismo fantástico ou “realismo mágico”, que a pesquisadora analisa na obra de José Saramago, principalmente nos romances *A jangada de pedra* (1986), *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e as *Intermitências da morte* (2005), é um conceito que começou a se popularizar em meados do século XX, mas que alcança maior expressão a partir da década de 1960, sobretudo na literatura hispano-americana. Entre as diversas teorizações e leituras citadas por Lopes (2011), de modo a traçar e revisitar o caminho histórico desse conceito, chama nossa atenção o estudo de Irlema Chiampi (1980), que procura definir o “realismo mágico” ou “maravilhoso” da seguinte maneira: “O realismo mágico veio a ser um achado crítico interpretativo, que cobria, de um golpe, a complexidade temática (que era realista de um outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão (“mágica”) da realidade.” (CHIAMPI, 1980, p.19). O crítico português Mário Sacramento, em um estudo intitulado *Há uma estética Neo-Realista?*, propõe, por sua vez, que o realismo fantástico se insere numa das atualizações da arte realista durante o século XX. (SACRAMENTO, 1985, 41-42). A partir disso, podemos nos questionar até que ponto a obra saramaguiana, ao lançar mão desse realismo fantástico, maravilhoso ou *mágico*, em alguma medida não segue e dá continuidade à própria tradição neorrealista.

⁹ Trata-se da obra *A Sagrada Família, ou A crítica da Crítica crítica. Contra Bruno Bauer e consortes*, escrita por Karl Marx e Friedrich Engels e publicada em 1844. Em 2003, publicou-se, no Brasil, pela editora Boitempo, uma tradução de Marcelo Backes.

¹⁰ No livro *Objecto quase*, há um outro conto, o qual não discutimos nem analisamos neste trabalho, intitulado “Centauro”. É a penúltima narrativa, que antecede “Desforra”.

¹¹ Sobre esse assunto, recentemente, em 2018, foi publicado o livro *A Queda de Salazar: o princípio do fim da ditadura*, pela editora Tinta da China, de autoria dos jornalistas António Caeiro, José Pedro Castanheira e Natal Vaz, que consiste numa seleção inédita de documentos e relatos sobre o acidente que invalidaria António de Oliveira Salazar e marcaria o fim do Estado Novo Português. Esses fatos, envolvendo a queda e a morte do ditador, são igualmente narrados e comentados no penúltimo capítulo de *Salazar: biografia definitiva* (2011), de autoria do jornalista Filipe Ribeiro de Meneses, obra publicada no Brasil pela editora Leya. A título de curiosidade, Marques Lopes (2011, p. 69) comenta que, por trás do conto “Cadeira”, esconde um sonho nunca concretizado por José Saramago, o de escrever uma biografia ficcionada do ditador português.

¹² Vale, salientar que o conto *Embargo* foi publicado primeira vez em 1973 em edição própria pela Estúdios Cor sob o título *O embargo*. Depois, em 1978, passaria a ser incluído no livro *Objecto quase*.

¹³ Foi um conflito militar entre diversos países árabes e Israel, em 1973. Após o conflito, que durou por seis dias, os países árabes envolvidos boicotaram os Estados Unidos e os países europeus apoiadores de Israel, deixando de lhes fornecer petróleo. Informações retiradas do livro *The Yom Kippur War: The Epic Encounter That Transformed the Middle East*, de Abraham Rabinovich, publicado em 2004, pela editora Schocken Books.

¹⁴ O processo de construção de personagens do conto “Coisas” prefigura o romance *Ensaio sobre a cegueira*. Se no conto do livro de 1978, a protagonista é individualizada por intermédio da sua profissão, definido apenas como “funcionário”, no romance de 1995, igualmente, temos personagens cuja nomeação não é precisa, que são identificadas, também, pela ocupação profissional, pelos atributos físicos, vestimentas etc. No conto “Embargo”, o protagonista, também, não possui um nome próprio, sendo chamado apenas de “homem” pelo narrador. Desse modo, percebemos o quanto o “período formativo” de José Saramago, de um modo geral, relaciona-se de maneira intertextual e prefigura muitos dos seus romances maduros.

¹⁵ Em português, essas obras foram respectivamente traduzidas e conhecidas com os títulos *Admirável mundo novo* e *1984*.

¹⁶ Nas descrições, o narrador utiliza muitas siglas, de modo a revelar a realidade tomada pela burocracia e pela automatização da vida, de todas as relações e esferas humanas. As próprias mensagens do governo, mencionado através da sigla “g”, transmitida pela “tv”, são recheadas de siglas e abreviaturas.

¹⁷ Sobre esse assunto, recomendamos o texto “A polícia e a justiça política nos primeiros anos do salazarismo. 1933-1945”, de Irene Pimentel, em que a autora fornece um panorama geral sobre a política de perseguição, prisão e tortura de “inimigos do estado” durante o regime do Estado Novo Português. A autora tece uma série de comentários e fornece dados concretos de relatórios da PVDE e da PIDE, em que de fato se percebe a participação de civis portugueses, por meio de delações e atividades de espionagem, na política de controle, perseguição e prisão de opositores ao regime de Salazar. Em verdade, essa é uma atividade comum em qualquer regime autoritário — não foi diferente, por exemplo, na Alemanha de Hitler, na Itália de Mussolini nem no regime militar ditatorial brasileiro da segunda metade do século XX, que perdurou entre os anos de 1964 e 1985.

Referências

- ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Coimbra: Edições 70, 2008.
- COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.
- _____. "A Construção da personagem de ficção em Saramago: da Terra do Pecado ao Memorial do Convento". In: *Revista Colóquio/ Letras*. n. 151/152. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 205-217.
- LOURENÇO, Eduardo. *Sentido e Forma da Poesia Neo-realista*. Lisboa: Gradiva, 2007.
- PESSOA, Fernando. *Odes de Ricardo Reis*. Lisboa: Ática, 1994.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. O futuro do passado: O Ano de 1993. *Revista Veredas*, Porto, n. II, v. 3, 2000. Disponível em: Acesso em jul. 2020.
- REIS, Carlos. *Diálogos com Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.
- RODRIGUES, Urbano Tavares. "Inquérito sobre o ano literário de 1978 em Portugal". In: *Revista Colóquio/ Letras*. n. 48. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, p. 35-36.
- SARAMAGO, José. *Os poemas possíveis*. Lisboa: Caminho, 1997a.
- _____. *Deste mundo e do outro*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997b.
- _____. *O Ano de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.
- _____. *Objecto quase*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.
- _____. *Levantado do chão*. Companhia das Letras: São Paulo, 2013a.
- _____. *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*. Belém: Ed. UFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013b.
- _____. *A bagagem do viajante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.

EXPERIÊNCIA E EXPECTATIVA EM *MEMORIAL DO CONVENTO*

JOÃO ADOLFO HANSEN

Vocês me propõem discutir se *Memorial do convento* é “moderno” ou “pós-moderno”. Também me pedem que caracterize historicamente a representação dos séculos XVII/XVIII, que hoje classificamos como “barroca”, tratando do modo ou dos modos como Saramago se apropria dela como matéria da sua ficção. Se me permitem, inicialmente vou situar suas questões no âmbito da discussão contemporânea das relações de experiência do passado e expectativa do futuro que são tratadas, por exemplo, pelo historiador alemão Koselleck. A relação pode ser útil para especificarmos aquilo que, na sociedade portuguesa seiscentista, era tido como um evento ou como um acontecimento visível e dizível, ou seja, representável. Por “Seiscentismo”, no caso, estou significando um modelo cultural específico da “política católica” ibérica que se caracteriza, fundamentalmente, pela luta contrarreformista contra as heresias, pela centralização monárquica, pelo monopólio estatal da violência jurídica e fiscal, por uma Corte e modelos agudos ou engenhosos de dicção, comportamento e consumo conspícuo de signos. Também uso o termo “Seiscentismo” para nomear o lapso de tempo em que tal padrão, dominante em Portugal, entre 1580, início da União Ibérica, e 1750, ano da morte de D. João V e começo das reformas da ilustração católica de Pombal. Proponho-lhes, com isso, que determinemos duas coisas: primeira, a temporalidade específica da representação seiscentista dita “barroca”, que continua século XVIII adentro, até, pelo menos o fim do reinado de D. João V, em 1750; e, segunda, as deformações a que Saramago a submete criticamente, quando compõe o *Memorial*.

Começo lembrando que as sociedades anteriores ao século XVIII iluminista, como o caso da portuguesa do século XVII, são sociedades de “tempo frio”. Nelas, o tempo, definido teologicamente como emanção do

princípio absoluto de identidade, Deus; por isso, nelas, o tempo que subordina toda a história a si. Como é tido então como um efeito e um signo de Deus, que é a Causa Primeira da natureza e da história, acredita-se que Deus se repete em todos os momentos da história, fazendo com que os acontecimentos, diferentes uns dos outros porque sucessivos, simultaneamente se espelhem uns aos outros ou tenham semelhança entre si, porque são análogos ou participados pela mesma Causa. Para um homem do século XVII português era possível, por isso, ler os eventos da Bíblia — e não as palavras que os narram — como prefigurações proféticas do seu presente e dos futuros contingentes que iriam ocorrer depois. Como sabem, nesse tempo o Pe. Antônio Vieira escreveu uma admirável *História do Futuro*. Se o título da obra hoje aparece para nós como paradoxal e fantástico, devemos lembrar, no entanto, que Vieira considerava que a experiência do passado era efetivamente uma autoridade aplicável como explicação do seu presente. A mesma autoridade do passado também modelava sua expectativa do futuro.

A partir do Iluminismo, como sabemos, houve uma inversão radical dessa concepção: o tempo passou a subordinar-se à história, entendida esta como o processo apenas quantitativo ou humano de transformações temporais. Desde então, o núcleo da experiência histórica passou a ser a experiência da transformação que deriva do conhecimento da própria história e não mais de Deus. O nexo entre experiência do passado e expectativa do futuro tornou-se indeterminado por isso. Um homem seiscentista, como Vieira, entendia que era imediata a relação de experiência e expectativa, pois a relação era tida por ele como uma evidência fundamentada teologicamente. A partir da segunda metade do século XVIII, na nova história iluminista, a relação tornou-se improvável e imprevisível.

Essa transformação caracteriza a substituição de uma concepção de história de “tempo frio” e qualitativo, como a seiscentista, que chamamos “barroca”, para uma concepção de “tempo quente” e quantitativo, como a iluminista. É preciso dizer que, na ortodoxia da sociedade seiscentista, quando se pressupunha o retorno do passado no presente como modelo do futuro, não era a história ou os acontecimentos que se repetiam, mas o fundamento deles, Deus, que retornava sempre idêntico a si mesmo nos eventos sucessivos. O passado retornava não como repetição simples do que já havia acontecido, mas como repetição diferencial do princípio de identidade, Deus, que, sendo o criador do tempo, fazia com que todos os tempos, o passado, o presente e o futuro, fossem análogos, como disse, segundo uma especularidade a ser interpretada por meio da alegoria factual, ou seja, a hermenêutica das coisas

da natureza e dos homens e ações da Bíblia. É a mesma analogia, aliás, que fundamenta os estilos agudos então usados. A partir da segunda metade do século XVIII, como disse, tudo isso se arruinou: na história iluminista, o espelho da semelhança está quebrado e nada mais se repete. Os eventos e as estruturas se aceleram e mudam de maneira irreversível ou irrepetível. O Iluminismo se diferencia de idades anteriores porque o seu conhecimento é prático: não é mais conhecimento analógico ou derivado de um fundamento teológico. Por isso, seu conceito de história nasce criticamente do próprio presente e aponta para um futuro que é diferente da repetição qualitativa do Seiscentos. E é do futuro que agora vem o sentido da história, pois é no futuro que se realizará a utopia da razão. Como sucessão e razão, ou contínuo temporal e subjetividade psicológica, o conceito de progresso é, provavelmente, por isso, a primeira determinação temporal propriamente histórica. Isso porque não mais pressupõe a teologia: desde o século XVIII, Deus está morto, embora, como ironizava Nietzsche, seu fantasma continue assombrando, pois ainda acreditamos na unidade da gramática e do sexo.

A invenção do conceito de progresso no século XVIII é também invenção do mundo histórico. Nele, todo futuro se torna objeto de planificação como coisa própria da *res publica*, em oposição ao tempo anterior, definido como despotismo. Por sua vez, como lembra Koselleck lendo Kant, é com o Iluminismo que a disciplina “História” é constituída como uma disciplina contemporânea. A dissolução das estruturas sociais e políticas do Antigo Regime fez com que se passasse a separar qualitativamente o passado do futuro; ela também implicou a produção de métodos para se determinar a qualidade dessa diferença radical entre passado e futuro. Em outros termos, para se determinar o passado não mais como uma figura profética do presente, mas como uma diferença radical de tempo morto que, como um outro, está arruinado, extinto e perdido para sempre.

É neste sentido que, também a partir do Iluminismo, a mimesis aristotélica e os modelos retóricos das *auctoritates* que antes eram imitados nas belas letras tornaram-se impossíveis e ilegíveis. Os modelos retóricos, adequados até então ao substancialismo teológico das práticas de representação das sociedades de Antigo Regime, foram destruídos pela produção de métodos de investigação do passado que passaram a implicar, por sua vez, também a questão da validade ou da pertinência da documentação, da prova e do relato. Podemos dizer que, desde a Revolução Francesa, o documento deixou de ser um testemunho da presença de Deus na história ou um testemunho pleno de significação secreta que murmura no silêncio dos

resíduos enquanto espera pela identificação feita pela *eruditio* ou pela decifração feita pela *divinatio*. O documento passou a ser inventado — como dizia Popper, “falsificado” — pois o resíduo do passado depositado nos arquivos, vazio de sentido prévio, devendo ser constituído e interrogado como o resto de uma diferença irreduzível ao presente. Desde então, o documento é algo que não preexiste ao ato que o constitui como tal. O sentido dele deve ser produzido segundo uma perspectiva determinada como uma superação que postula o futuro, teoricamente sempre melhor, mas imprevisível.

Interrogando o resíduo não como o depósito emblemático de uma repetição necessária ou providencial, mas como o monumento de uma singularidade irrepetível e irreduzível, a história iluminista é uma experiência das transformações temporais dessas irreduzibilidades em que não há mais repetição de nenhuma identidade. Como não pode haver repetição nos eventos, os esquemas técnicos que até então regulavam o discurso histórico também entram em crise, tornando-se objetos de crítica contínua, pois rapidamente são esgotados.

Por isso, quero ainda lhes lembrar a passagem dos *Tópicos*, I, onde Aristóteles define endoxa: os opináveis ou as opiniões que parecem verdadeiras para todos os sábios ou para a maioria deles. Quando escrevem, o historiador e o poeta usam discursos semelhantes a esses discursos tidos por verdadeiros e o fazem para que o relato ou o poema tenham verossimilhança, ou seja, se assemelhem naquilo que se entende por “verdadeiro”. No campo retórico, os endoxa organizam os *mythoi*, as narrativas que devem ser aplicadas porque tidas como semelhantes naquilo que se entende por “verdadeiro”. Tais narrativas ou *mythoi* são o *a priori* ou a condição de possibilidade do discurso histórico e trágico. Os *mythoi* definem a plausibilidade do que se narra, segundo a opinião da verdade, e fazem com que aquilo que é representado se assemelhe ao que é tido como verdadeiramente dizível e verdadeiramente visível em cada gênero. Lembremos aqui, com Benveniste e Faye, que a palavra narrador é etimologicamente aparentada à família do verbo ignorar: em latim arcaico, *gnarus* é “o que sabe” e, por isso, como um *gnarrator* é o que narra algo parecido com o que sabe, não sendo ignaro porque não o ignora. Da perspectiva retórica tradicional, a distinção técnica entre história e poesia é feita considerando-se os tipos e os graus da verossimilhança que é aplicada a uma matéria tradicional pelo *gnarrator*, ou seja, os modos de imitação da ação. Em cada caso, a imitação pressupõe modelos retóricos específicos: por exemplo, o discurso da história sempre começa pelos inícios, indo do mais recuado no passado em direção ao presente

em que é escrito; a poesia épica, por exemplo, deve começar em *medias res*, seguindo uma *ordo artificialis*. Na tragédia, os personagens são sempre melhores que o espectador, ao passo que a história não tem, necessariamente, que tornar melhores os tipos humanos que refere etc.

A distinção aristotélica também implica que o verossímil aplicado em cada gênero é um sistema de explicações ou de motivos que tornam o discurso adequado à opinião que um público determinado faz do que seja verdadeiramente visível/dizível em tal gênero de discurso. Sabemos hoje, com a antropologia, que aquilo que determinada formação histórica afirma que é dizível ou visível decorre de um padrão cultural específico. Modernamente, por exemplo, outros critérios, como os da prova documental e da série, passaram a fornecer verossimilhança para o gênero histórico. Desde o século XVIII, o discurso histórico continua sendo um gênero da ficção, mas não mais pretende ser um gênero literário, ainda que continue usando os instrumentos técnicos da literatura. A distinção aristotélica ainda me parece útil, por isso, para se determinar a natureza do evento e da sua representação tanto no discurso historiográfico quanto no poético.

Devemos lembrar que, na prática da escrita da história e do romance histórico, como é o caso do *Memorial*, o passado nunca é um *a priori* dado e acabado, como algo positivo a ser reconhecido, mas uma construção ou um efeito do presente da enunciação. Por definição, o passado é uma ausência presentificada na metáfora do discurso. Por ser um produto ou algo factício, o discurso da história também é fictício. É, no entanto, uma ficção proposta para o leitor como verdade, pois seu pressuposto é o de que o limite semântico dos seus enunciados é determinado pelo critério da existência do evento. E a existência do evento é comprovável pelos resíduos das práticas que lhe foram contemporâneas guardados nos arquivos. Os resíduos permitem conferir plausibilidade ao que se conta como a ficção de uma narrativa de verdade que efetivamente só é plausível porque sua verossimilhança também é só parcial: a narração historiográfica é particular, obviamente, e sua construção implica o arbítrio e mesmo a arbitrariedade. E isto por várias razões. A principal é consequência do fato de que, como demonstrou Michel de Certeau, o historiador constitui as provas do que afirma com os restos do passado que seleciona e ao mesmo tempo mobiliza como um material que funciona como filtro semântico da explicação dada nos enunciados. O resíduo que se acha depositado no arquivo, e que, inventado como um documento segundo certos princípios epistemológicos, técnicos e políticos, é, por definição, uma metonímia muda ou um resto de uma prática extinta, que só existe para além

de si mesma, no presente, na forma da presença de uma ausência. Na alegoria melancólica de Michel de Certeau, o passado é como um morto que se afogou no mar do tempo; mas deixou restos que se espalham na praia do presente. A partir deles, deduzindo que são restos, e que são restos de roupas, e que são “roupas”, e que houve alguém que os vestia, o historiador constrói um corpo provável e, mais ainda, estruturas de várias espécies, tempo, espaço, economia, política, modos da ação do corpo ausente. No entanto, como se sabe, a própria operação de achar os restos, de defini-los como “restos de roupas”, de escolher essa ou aquela peça como pertinente, de vesti-las em tal ou qual ordem no morto inventado, implica o compromisso com uma posição determinada e determinável no presente da operação como particularidade ou interesse, de maneira que as variações no corpo produzido e o sentido com que se interpreta a sua vida jamais são neutros. O que significa: jamais totalizam nada, pois o presente é polemicamente perspectivado. Seria possível chegar a dois corpos totalmente diferentes a partir dos mesmos resíduos. É justamente o fato de que no presente o passado só tem existência como a ausência legível nos resíduos que faz com que a operação historiográfica ocupe o “lugar do morto”, expressão de Michel de Certeau, pois ela o faz falar produzindo a presença da sua ausência. Como propõe Koselleck, o documento é um filtro que impede que muita coisa seja dita sobre o morto; ao mesmo tempo, o documento não prescreve nada: não ordena o que deve ser dito. A metáfora é generalizada, por isso, como invenção do discurso, mas a metonímia se impõe, como restrição semântica do mesmo.

Em posições radicais, afirma-se hoje que o discurso historiográfico é simples ficção poética, como a ficção de essência de Espinosa ou a ficção do possível de Aristóteles. Supondo-se que o passado não mais existe e que a apropriação dos resíduos fabrica o morto e imprime à vida restituída um sentido particular, tanto o morto quanto o sentido poderiam ser diversos, contrários e mesmo contraditórios; logo, tudo o que se disser sobre o passado é válido, pois é apenas fictício. Não se considera, no entanto, que o uso dos restos, quando o historiador os constitui como documentos, limita o que ele pode reconstituir como objeto, também limitando a interpretação do que constrói.

A equivalência de história/poesia tem consequências políticas sérias, evidentemente, pois significa também assumir que os eventos metonimizadas nos resíduos nunca ocorreram, apagando-se a existência da barbárie anterior como ficção ou como irreabilidade na barbárie de hoje. Recentemente, vimos

isso acontecer em afirmações de que não houve os campos de concentração nazistas.

Parece-me que a questão implica a necessidade de também se conceituar evento. Podemos dizer, com Iuri Lotman, que o evento é uma ruptura de normas que regem a expectativa do que deva ocorrer: o evento é o que ocorre podendo não ocorrer. O assassinio de astros e presidentes norte-americanos é geralmente considerado um evento; o assassinio de pessoas anônimas pela polícia na periferia de São Paulo, um acontecimento, mas geralmente não é evento. Por quê?

A definição de evento pressupõe o campo semântico geral de uma determinada formação histórica, ou seja, a historicidade do evento associa-se a padrões culturais que tornam o acontecimento visível e dizível como objeto de narração. Como uma diferença, uma dobra ou um corte no tempo, o evento define para contemporâneos uma unidade de sentido válido, que é visível e enunciável segundo uma perspectiva que o isola do tempo, entre um antes e um depois. Como diz lapidarmente Lotman, a fórmula do evento é cesárea: *Veni, vidi, vici*.

Como disse, a conceituação do evento depende da perspectiva cultural que orienta o acontecimento temporalmente, segundo valores do campo semântico geral da formação histórica em que ocorre ou a partir da qual é interpretado. Em todos os casos, sendo uma unidade de sentido para contemporâneos, muitas vezes não tem sentido para os que vêm depois, pois sua consistência de evento se relaciona aos modos culturais de se avaliar a sucessão temporal como um agrupamento de “dados” e como um corte temporal que estabelece um “antes” e um “depois”, segundo vários critérios de pertinência e sentido. O evento define-se pela sucessão — *Veni, vidi, vici*, como diz César, vim, vi, venci — mas os modos históricos de operar e interpretar os recortes variam enormemente: entre “vim” e “venci”, há todas as convenções do “ver” que perspectivam o “vi”, por exemplo.

Aqui, podemos retomar a questão do “pós-moderno”. Suponho que, no caso das artes, o termo hoje é usado, geralmente, para referir uma experiência do tempo feita sem a racionalização negativa da forma, ou seja, sem orientação teleológica, negativa ou crítica do sentido que era típica do iluminismo. Ou se preferirem, sem sentido utópico. A noção de “pós-moderno” implica, nesse sentido, a ausência da ideia de futuro e uma espécie de presente contínuo onde desaparecem as noções críticas de “negação”, “transformação”, “superação” ou “revolução”. Supondo a validade provisória dessa definição, o livro de Saramago é decididamente “moderno”. Pelo termo, entendo uma arte

caracterizada pela afirmação da utopia, à qual corresponde a negação alegórica de determinado estado de coisas, como ideia iluminista da necessidade de superação do presente. Ou seja: como uma arte que afirma outra expectativa de futuro, negando a experiência do passado e do presente ou relativizando-a, quando demonstra sua insuficiência segundo certos critérios tidos por universais, como os de “humanidade”, “liberdade” e “igualdade”.

Penso que a modernidade de Saramago poderia ser demonstrada por meio de algumas articulações básicas do seu texto. Inicialmente — todos aqui devem tê-lo notado — a enunciação de *Memorial do convento* distancia-se ironicamente dos eventos narrados. Proponho que observemos o duplo padrão que a organiza porque, como diria Robert Weimann, ela é mimética, ou representativa, e simultaneamente judicativa ou avaliativa. Ela evidencia que o autor realizou pacientemente um trabalho arqueológico de seleção de materiais do século XVIII, recompondo-os mimeticamente ou representacionalmente como um espaço-tempo joanino verossímil, pois também buscou nos resíduos dos arquivos os *endoxa* joaninos, como critérios de motivação ou explicação causal das ações representadas. Obviamente, a própria reconstrução, no caso, é fictícia: Saramago não é historiador, mas poeta. Isso não significa sua neutralidade, contudo, nem seu descompromisso com determinada noção iluminista de “verdade”, pois o presente da enunciação, que é o tempo da nossa leitura, indica que, ao usar os materiais do arquivo, Saramago aplica um ponto de vista autoral determinado como uma intervenção que, sendo estética, também é política. Assim, o próprio fato de ele ter escolhido tal material e não outro já é indicativo de uma perspectiva ou de seu posicionamento em relação aos próprios arquivos de que dispunha. Por exemplo, na constituição da personagem de Gusmão, o Voador, parece, por um lado, ter-se apropriado do texto editado pela Universidade de Coimbra, *Descrição Burlesca dum Imaginário Aeróstato e Outras Sátiras ao Pe. Bartolomeu Lourenço de Gusmão*.

Como veremos quando o lermos, a caracterização satírica do invento de Gusmão, feita no início do século XVIII, associa comicamente inovação científica com bruxaria, dando à passarola uma interpretação teológica que a caracteriza imediatamente como heresia. A associação de inovação, bruxaria e heresia é, como sabemos, um dos principais critérios aplicados em Portugal pelo Santo Ofício da Inquisição na constituição de culpas e culpados, com a mesma articulação teológica da relação temporal de experiência e expectativa de que falei antes. Ou seja: Saramago compõe o tempo da ação do livro como

um tempo modelado, basicamente, por princípios tradicionalistas e anti-inovadores. Como mimesis transformadora de materiais históricos, sua representação retoma os mesmos padrões do documento de que lhes falo, mas transforma-os em metáforas pelo mero fato de organizá-los em outro registro discursivo, romance, que evidencia o tradicionalismo radical da sociedade joanina, caracterizada pela repetição do costume antigo e pela aversão às inovações. Pois bem, ao estilizar o material dos arquivos, metaforizando com ele certo espaço cultural — a sociedade joanina — e certos projetos contemporâneos dela — a construção de Mafra — realizados segundo certo sentido — a íntima fusão de religião e política como teologia-política, por exemplo, visível no fato de Mafra ser ao mesmo tempo um convento e um palácio — e, ainda, a estilização dos preceitos contemporâneos desses resíduos reciclados — o aristotelismo, a caça à heresia, a carolice, a hierarquia que opõe fidalgos e plebeus, o ócio aristocrata etc. — Saramago certamente fez uma bela reconstrução, em termos miméticos ou representativos.

No entanto, como disse, a enunciação de *Memorial do convento* é dupla e se posiciona criticamente frente aos enunciados do “Antigo Regime” que ela mesma produz, oferecendo ao leitor certos índices, como incongruências irônicas e intervenções do presente da enunciação no passado produzido no enunciado, que propõem a perspectiva ou os modos que o leitor deve adotar para entender adequadamente a representação efetuada. Por exemplo, lembro a passagem inicial em que a enunciação se faz porta-voz dos discursos da opinião, narrando que a rainha austríaca, D. Maria Ana Josefa, “naturalmente suplicante”, “naturalmente vaso de receber”, carola aterrorizada pelo Inferno, espera o rei que vem, duas vezes por semana, cumprir o ritual cortesão da reprodução da linhagem. Logo em seguida, a referência à construção de Mafra faz com que a produção de um herdeiro do trono e a elevação do templo-palácio sejam ações homólogas, ou seja, com que o filho real, esperado como a futura cabeça do Reino onde teologia e política se fundirão novamente para a manutenção da hierarquia do “corpo místico” do Império, seja homólogo do palácio-convento, pois Mafra concretiza visivelmente, alegoria que é, a sacralidade do poder monárquico de então. Toda a cena é preparada num estilo adequado à pompa e à circunstância da realeza barroca; vejam, por exemplo, a carolice do casal, a íntima associação de religião e política, a indistinção da esfera pública e privada, numa excelente reconstrução. Algo róí, contudo, os corpos do rei e da rainha, como uma praga que também róí o “corpo místico” do Estado encarnado em ambos e que provavelmente também róí Mafra, como desejo de outra coisa, ou seja, como outra expectativa: o

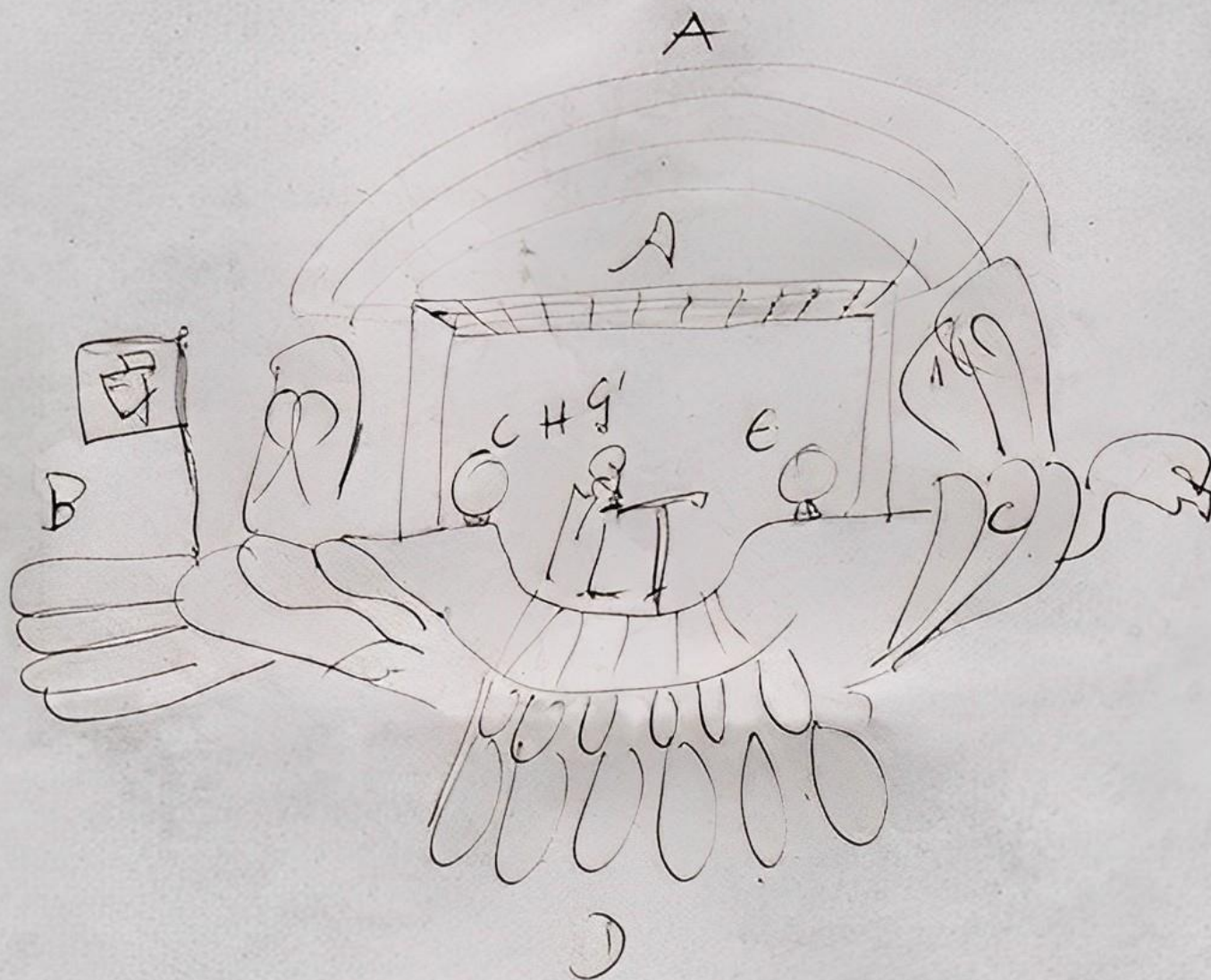
narrador introduz a referência cômica à cama, óbvia nesse contexto discursivo, mas a rebaixa mais ainda por meio dos percevejos, que sugam o sangue real. A pequena caracterização da cama — custou caro, não se pode aproximar dela um trapo a arder e é preciso usá-la apesar dos percevejos — afirma algo sobre o casal real, algo cuja significação, baixa e irônica, que podíamos caracterizar como a mesquinharia do casal real e da Corte, movidos pelo que mais parece deliberação de comerciantes que propriamente ânimo fidalgo.

No caso, a figuração da passarola e de sua repressão — como lembram, Gusmão morre refugiado em Toledo, Baltasar é queimado pela Inquisição, Blimunda fica só — indica um posicionamento crítico do narrador em relação ao que narra? Quero dizer, é moderna ou pós-moderna? O texto monta um desnível sutil entre as personagens declaradamente “Antigo Regime”, que são cômicas e deformadas, como o rei, a rainha, D. Francisco, os religiosos mulherengos, a plebe grosseira e vulgar, e os quatro personagens de exceção — Bartolomeu, Baltasar, Blimunda, Scarlatti — todos eles caracterizados por um princípio de diferença que os faz transcender seu próprio tempo, tornando-se espécies de refletores da opinião do autor sobre a estória que conta. Assim, quando o narrador caracteriza os personagens de Blimunda, Baltasar, Gusmão e Scarlatti, o elemento comum a todos os quatro é, justamente, a afirmação de alguma espécie de transcendência em relação à hierarquia cerrada de seu mundo: Blimunda é capaz de ler outros personagens “por dentro”, roubando-lhes a vontade; Baltasar não tem a mão esquerda e sua vontade pertence inteiramente à terra; Scarlatti é músico sensível e Gusmão voa, literalmente. Ou seja: por meio das diferenças comuns aos quatro, Saramago introduz um princípio de dissociação irônica que, sendo um princípio de negação da repetição da velha experiência, avança como possibilidade de outra expectativa, que corrói o monolitismo do Antigo Estado absolutista. Neste sentido, qual é o padrão de inteligibilidade da representação produzida?

Diria que é uma reconstrução histórica muito exata, porque a Corte de D. João V, figurada, como diria Norbert Elias, como um lugar social onde na maior proximidade espacial se vê a maior distância social. A Corte é, no caso, o “lugar geométrico das hierarquias”, expressão de LeRoy Ladurie a respeito da monarquia clássica. Sua estrutura, modelo para todo o reino. Em segundo lugar, as condutas que na sociedade burguesa são da ordem da vida privada, em oposição à ordem pública, aqui são indistintas. Vive-se publicamente o privado, bastando lembrar como exemplo os modos de organização do corpo. Em terceiro lugar, como uma decorrência, a posição social, derivada da forma

da representação ou, ainda, da imagem que cada um faz de si mesmo para os outros. Essas três grandes articulações, recheadas de elementos descritivos, atravessam os personagens do romance, evidenciando que a liberdade deles se determina como subordinação e que a mesma subordinação é garantida não só pela interiorização da disciplina, como imaginário teológico-político, mas também por dispositivos explícitos de controle, como é o caso das fogueiras da Inquisição. Por isso, o sentido da crítica é imediatamente visível, pois a enunciação também demonstra a inutilidade carola, fútil e tola desse mundo, principalmente quando é ocupada pelo ponto de vista de personagens plebeus, contemporâneos da ação narrada, com as quais o narrador se identifica, em primeira pessoa. É o caso da primeira identificação, quando a mãe de Blimunda sai no auto-da-fé. Ou, na página 95, da autorreferência divertida a “Saramago”, personagem sentenciado pela Inquisição por culpas de insigne feiticeiro; ou, ainda em outras passagens, caso das referências à Lisboa moderna, ao cinema, sugerida como um lugar onde os velhos padrões do Antigo Estado ainda são encontráveis. A alternância de personagens que narram em primeira pessoa e da focalização em terceira faculta as aproximações e os distanciamentos da própria ação de narrar. Geralmente feita como mescla de discurso indireto e direto livre, a narração funciona por acúmulo de microações e descrições. Cada ação narrada recebe expansões descritivas que, sendo muito minuciosas, estilizam o material histórico, os discursos do tempo de D. João V, de modo que os capítulos são compostos com o duplo padrão discursivo de que falei. Como quadros ou cenas do Antigo Regime português, neles o princípio dominante que regula o sentido das ações é a religião intolerante e supersticiosa, aliada ao modo meio fatalista, cru e grosso, de ordenação do corpo e de aceitação da sua imagem num lugar da hierarquia. É justamente pela alternância de focos que a enunciação relativiza a matéria da hierarquia, introduzindo nela um princípio paródico que produz mesclas estilísticas satíricas. Caso do retrato cômico da rainha Maria Ana, passiva e medrosa sob o cobertor de penas; ou do retrato do rei meio bonachão, mulherengo e carola, muito poderoso e simultaneamente pobre diabo, cumprindo o dever marital duas vezes por semana na cama de Holanda com percevejos que não podem ser mortos para não se estragar a douração do móvel e a ironia narrativa. Como disse, há alguma coisa aqui, na caracterização dos personagens reais, de uma pequena avareza comerciante que se expande para todo o reino, como um comentário paralelo sobre a natureza mercantil e apequenada da nobreza portuguesa.

A Passarola



É também oportuno lembrar o modo como a narração é contemporânea às ações contadas, segundo a técnica de apresentação dramática que faz, justamente, com que a leitura seja contemporânea delas. Por exemplo, no primeiro capítulo — “D. João, quinto no nome... irá esta noite...”. Técnica da *evidentia* retórica, essa maneira é quase dramática, como se o narrador estivesse na cena de um palco e não dominasse a ação contemporânea que vai acontecendo. Ela implica, imediatamente, o arbitrário de direção no texto: o leitor é levado a supor que, a cada momento, outras ações paralelas, anedotas, casos e descrições poderiam ser incluídos. Mas a narração também é propriamente épica, abrindo um intervalo entre o presente da leitura e um passado que é lembrado nela, principalmente como organização da matéria histórica que atualiza a história, no texto, como uma memória sutilmente corroída de dúvidas e negações. Aqui, novamente, o ponto de vista é sempre crítico.

Por isso, também pode ser oportuno observar que, na narração, as histórias da construção de Mafra e da construção da passarola correm paralelas. Ambas são alegóricas como uma oposição complementar: a construção de Mafra por D. João V e a construção da passarola por Bartolomeu de Gusmão. Ambas se elevam na busca de transcendência; no entanto, o sentido da transcendência que cada uma delas tenta é oposto. A construção de Mafra relaciona-se diretamente à questão da linhagem e da sucessão já anunciada no primeiro capítulo: Mafra se ergue como um pagamento a Deus pela gravidez da rainha. Sua arquitetura alegoriza a mesma fusão de religião e política ou a teologia-política da hierarquia, que funda a soberania do casal real como cabeças do reino. Em torno e abaixo do casal real, há várias derivações hierárquicas: membros da casa real, fidalguia, freis e freiras, padres e bispos, e a plebe. Fundindo essa gente no terror, a presença do Santo Ofício. A elevação de Mafra é, pode-se dizer, uma ratificação da ordem: Mafra simboliza a nenhuma imprevisibilidade, a nenhuma possibilidade de intervenção autônoma no padrão de experiência/expectativa e, principalmente, a subordinação geral da vontade coletiva, pois todo o futuro da construção já está contido no passado da tradição, como se as torres que ainda não existem já estivessem esboçadas nos alicerces.

Quanto à passarola, sua elevação é transcendência em relação à ordem que manda construir Mafra. O empenho de sua construção é propriamente “científico”, num sentido iluminista — pois verdade é que Bartolomeu foi aconselhar-se em Holanda, sabidamente terra de hereges calvinistas e judeus — mas mantém elementos do imaginário neoescolástico da época figurada no

romance: embora voe, rompendo com a ortodoxia católica defensora do aristotelismo, o princípio-motor da máquina ainda é todo espiritual, uma das potências da alma, a vontade ou as vontades roubadas por Blimunda. É o rebatimento ou o espelhamento de personagens que pode ser interessante, nesse sentido alegórico, como oposições: há especularidade e oposição do rei e de Baltasar Sete-Sóis; da rainha e de Blimunda; e, em outras articulações, de Bartolomeu de Gusmão/Scarlati e de membros do clero e da Corte.

De todo modo, esse objeto que se vai construindo muito devagar, na quinta abandonada de Aveiro, e que só à custa de muito sofrimento chega a elevar-se nos ares, afronta diretamente a ciência e a religião dominantes, controladas pelo Santo Ofício. Embora o rei incentive Gusmão, ele o faz do mesmo modo, talvez, como incentiva as corridas de touros. Como diz o narrador, por ser a passarola coisa do futuro, o acadêmico se retiraria e só voltaria quando ela fosse coisa do passado. Aqui, provavelmente, Saramago sintetiza toda a história da matéria da sua representação: um tempo vivido pelos personagens como repetição do costume anônimo e fundamentado na autoridade.

A passarola serve para fugir da Inquisição na primeira vez e, nove anos depois que Baltasar desaparece, depois que Blimunda o encontra queimado na fogueira do Rossio, ela serviu para condená-lo. Simultaneamente, Mafra vai subindo — e, à medida que sobe, dá-se a ver como espetacularização da mesma ordem, dos mesmos valores do Antigo Estado. Os personagens de exceção fracassam? A passarola é movida com vontades roubadas; o tema da vontade, como força ativa, figura alegoricamente outra forma de transcendência desse mundo controlado, como utopia: a passarola, como diz o narrador, é “outra basílica” (p. 222). Saramago não é “pós-moderno”, pois na loucura de Gusmão, na morte de Baltasar, no silêncio de Scarlati e na solidão de Blimunda, a negação continua roendo, como um percevejo na cama real.

NOTA DOS EDITORES Este é um dos muitos textos dispersos de José Saramago; dispersos porque preservados numa página de jornal, revista ou periódico fora do alcance dos olhos mais atentos dos pesquisadores e, antes, talvez esquecido pelo próprio escritor. Trata-se de um artigo de opinião, um gênero praticado pelo autor de *Memorial do convento* e *Ensaio sobre a cegueira* durante toda a vida. O texto foi publicado primeiramente em *Cultura e desporto* no primeiro ano e no segundo número — suplemento do jornal *O Benfica* que circulou no dia 19 de janeiro de 1956. O assunto é bastante atual: o articulista constata nossa comum limitação de se agarrar ao nosso tempo para a partir disso julgarmos sempre mal o tempo de fora; daqui, avança para a resistência desenvolvida à base de um senso comum fossilizado sempre contrário às manifestações artísticas em curso — designadas como *modernas*. É importante perceber como Saramago se coloca *avesso* a certo modelo de tradição: aquela que se presta ao trabalho de *negar* peremptoriamente as manifestações contemporâneas (é assim que se traduz a ideia de moderno preterida). Importante porque toda a literatura saramaguiana, sobretudo em boa parte a que antecede *Levantado do chão*, se propôs encontrar um espaço entre as manifestações que colocavam o plano estético e criativo em relevo, ainda que um certo plano ético também não tenha sido coisa inaugurada a partir de 1980. Mas, em 1956 nada do que conheceríamos mais tarde, tinha vindo à luz: Saramago escrevera apenas *Terra do pecado* (*A viúva*), que viu publicado em 1947, e *Claraboia*, cujo datiloscrito fora submetido ao silêncio de uma editora três anos antes. Essa defesa, portanto, de “É tempo...” parecia levantar as implicações do que se publicaria mais tarde e ao mesmo tempo testemunha as resistências do seu contexto, mesmo depois dos desdobramentos a partir de *Orpheu*, para as expressões artísticas de vanguarda. A possibilidade dessa leitura, obviamente, só é alcançada agora porque começamos a compreender que toda a obra saramaguiana anterior ao *Levantado do chão* não se mostrou apenas como um seu apêndice, o território fértil a partir do qual brotou todo o seu universo mais conhecido, e sim como produto de uma consciência criativa profundamente aberta para as transformações vigentes no seu tempo e constitui, assim, uma expressão autônoma no âmbito da literatura saramaguiana. A defesa de Saramago, claro, embora sirva a público diverso, estava atenta ao *tipo* de leitor que frequentava às páginas de um jornal desportivo, se considerarmos que entre estes predomina o *homem* que se quer moderno nos usos e tradicional na cultura e nos costumes. Até mesmo nisso, que não mudamos muito, a interlocução do articulista se mostra vivíssima.

É TEMPO...

Não há pior interlocutor que aquele que em certa altura da discussão, quase sempre quando os argumentos começam a escassear, nos dispara com um trejeito fisionómico de falsa modéstia as palavras fatais: “Eu cá não sei de nada, sou um ignorante, mas tenho as minhas opiniões”. Arrepia-se um homem de boa fé ao ouvir isto. É uma frase postiça que pretende colocar no mesmo plano, quer dizer, compatibilizar a ignorância e o conhecimento, como se este fosse possível sem um esforço metódico e continuado, sem uma disciplina mental, sem uma constante revisão das noções adquiridas. Tudo — excepto o critério absurdo que pretende impor a ignorância como... meio de conhecimento.

É claro que, no fundo, este nosso interlocutor não acredita no que diz. Geralmente a frase limita-se a querer ser uma chamada à ordem: sugere, com minguada delicadeza, que as *prosápias* intelectuais não valem mais, somadas todas, que a alegada e estimada ignorância.

Convém, no entanto, esclarecer antes de continuar, que isto nada tem que ver com o grau de instrução do indivíduo (repare-se que não dissemos cultura). Tal frase é possível em qualquer boca, com as variantes que as diferenciações de instrução (torne-se a reparar que não dissemos cultura) lhe introduzem. Quer dizer: pessoas que fizeram estudos superiores podem encontrar-se neste ponto com aqueles que não puderam ir além dos estudos primários.

Continuando: A nossa educação faz-se num dado meio técnico, num dado meio artístico e literário — em suma, num dado meio cultural. Somos influenciados pelas preferências dominantes da nossa época de formação, entusiasmamo-nos (se somos pessoas susceptíveis de entusiasmo) — e, por altura dos trinta anos, dá-se a tragédia. Exactamente quando todos os nossos familiares e conhecidos nos consideram maduros e *verdadeiramente aptos para a vida* é que deixamos de viver. A nossa morte começa aí. Razões várias, das quais não é a menor a necessidade absorvente de ganhar o pão de cada dia, desviam-nos da rota que, melhor ou pior, com mais ou menos consciência,

vínhamos seguindo até aí. Cristalizamos, congelamo-nos na forma mental que tínhamos então e vamos levar os trinta ou quarenta anos que ainda temos para viver a papaguear o que vimos e aprendemos até aos trinta, como se o mundo e quem cá anda deixassem de valer a pena a partir dessa altura. É então que com uma docilidade que é o resultado de uma tradição de séculos (e porque não milenários?) começamos a pronunciar aquelas palavras equivalentes a uma certidão de óbito mental. “No meu tempo...”

Eis a confissão de que o tempo em que fisiologicamente continuamos a viver já não é o nosso tempo, eis o reconhecimento tácito de que estamos cegos para tudo que seja expressão viva e autêntica de um mundo em que vagueamos como fantasmas de um universo revoluto, agarrado a convicções, ideias e formas que, diga-se, valem pelo que vale, e muitas vezes valem muito, mas não pelo que nos *habituámos* a encontrar nelas.

Semelhante atitude é particularmente reconhecível na atitude do homem cristalizado diante da arte moderna. Este homem nem sempre é o ignorante que, com alguma ironia e não pouca falsidade nos quer fazer crer que é. Acompanha muitas vezes as manifestações artísticas da sociedade em que vive, vai ao teatro, lê alguma coisa mais que o quotidiano noticioso e o jornal desportivo do seu agrado, ouve música em casa e no concerto, visita exposições, frequenta museus. Resumindo: na aparência é um homem dado às coisas e casos da cultura e não se peja de o alardear, salvo quando lhe convém declarar que é um ignorante... Tem as suas preferências, as suas opiniões, quebra lanças por elas — e é ferozmente intolerante em relação a tudo que em arte lhe mereça o qualificativo (pejorativo, na sua boca) de moderno.

Repare-se na contradição: este homem sonha com um automóvel do último modelo, usa capa de plástico, calça peúgas de *nylon*, serve-se do telefone, anseia pela televisão, reclama o metropolitano, faz projectos de viagens à Lua — e não quer nada com a Arte do tempo em que vive. Na pintura ficou-se no naturalismo, ou no impressionismo, o que já representa um sensível avanço; na arquitectura é um fanático do beiral de cantos revirados; no teatro só perante a comédia burguesa é que se acha com a sua gente, na música, a coisa, então, é muito mais simples, ou *tem* melodia ou *não tem* melodia, e se não tem — isso não é música!

E pronto. A partir daqui, armado desta intolerância ei-lo a dar opiniões: Picasso? Sabe desenhar, claro, provou-o no princípio da sua carreira, mas depois uma de duas, ou está a “mangar com a tropa” ou então descobriu, com muito faro comercial, que desenhar erradamente era bem mais rendoso. Le Corbusier? Isso não são casas, são caixotes com janelas. A casa ideal há-de ter

os beirais revirados, um caramanchão para as tardes calmosas, e também um alpendre e uma lanterna de ferro forjado por cima da porta. Bela Bartok? Um sujeito impossível que reúne dois pianos e a percussão e faz uma sonata. Como se fosse possível música sem violinos a tocarem de uma *certa* maneira. Quanto aos novos autores teatrais não há discussão sequer, uma vez que ninguém os conhece ou só os conhece se fazem teatro *velho*...

Diante da arte moderna este homem tem, pois, um gesto de mau humor ou de chacota e diz: “Não percebo, sou muito estúpido para estas subtilezas”. Pois não se está mesmo a ver que os estúpidos somos nós? Nós que temos a franqueza (a força, digamos antes) de amar o tempo em que vivemos, a inocência lúcida de ir para obra de arte autêntica sem ideias feitas, sem atitudes preconcebidas, sem bitolas afetadas pela autoridade e pelo hábito.

Nós sabemos. Há muito cabotinismo, muita falsa glória, muita carência de honestidade intelectual. Sabemos e por isso mesmo procuramos separar o verdadeiro do falso, o duradouro do efémero, distinguir entre o que é expressão autêntica e o que é simples epigonismo. Erramos? Ah, quantas e quantas vezes! Mas erramos escolhendo, separando, distinguindo, aceitando ou recusando. Não nos limitamos a repetir o justo ou o errado que aprendemos no *nosso tempo*, só porque foi o *nosso tempo*.

A arte moderna, queiram-no ou não, é uma coisa muito séria, tão séria como o foi sempre a arte em qualquer época. Troçar dela, ignorá-la, não adianta nada. Ela permanece ali diante de nós, à espera, com a tranquila certeza de quem sabe que cedo ou tarde lhe farão justiça.

E parece-nos que já sendo tempo de começar.

José Saramago foi benfiquista. Ainda em criança “com os meus oito ou nove anos” foi sócio do Benfica. “Por influência do meu pai, claro está, ele era um benfiquista ferrenho, do tempo do Estádio das Amoreiras, com aquelas bancadas e aquele peão de Terceiro Mundo.” Mais tarde, o escritor foi-se distanciando do futebol. “Nunca fui suficientemente entusiasta para andar de bandeira e cachecol e toda essa parafernália que fez com que o espectáculo se tenha deslocado do campo para as bancadas.” Bom, embora divida a página com um artigo sobre Almeida Garrett, talvez o texto anterior, pelo assunto, já denuncie um pouco disso. Nessa mesma entrevista para Afonso de Melo realizada no calor da recepção do Prêmio Nobel de Literatura para o jornal que publicou “É tempo...”, o escritor acrescenta, com o “nunca fui um grande aficionado”, outro elemento que terá contribuído para o progressivo desinteresse no esporte: “O futebol não passa de um negócio. Desapareceu uma certa solidariedade de grupo.” Um ano depois de receber o Prêmio Nobel de Literatura, Saramago aceitou a homenagem que o Sport Lisboa e Benfica o propuseram: o estatuto de sócio honorário.

O “COMO SE” — TENTATIVA DO NÃO ESQUECIMENTO NA FICÇÃO DE SARAMAGO E REVUELTAS, DOIS ROMANCES*

ROCÍO MARTÍNEZ DÍAZ

1 Do esquecido se nutre a narração

As recordações são moldadas pelo esquecimento como o amor molda os contornos da costa.

Marc Augé¹

O esforço por resguardar os acontecimentos humanos na História tem muitos distractores, entre os quais o esquecimento — nascido do descuido ou da coacção —, que regula a seleção do que é ou deveria de ser relevante para o indivíduo. A este respeito, a literatura é uma tentativa ficcional para armazenar medos, aspirações, todo o tipo de ação e reflexão humana. O romance tem regras que o ajudam a funcionar como tal, a identificar-se. A mais simples delas é que se há-de contar uma história recorrendo a um determinado número de jogos narrativos, mas enfatizando sempre aspectos das personagens, das ações: centra-se no que lhe parece relevante. Nele se centra o autor, o narrador e mesmo o leitor. Esta focalização tem lugar desde o início, quando é necessariamente o autor que seleciona uma fração de realidade ao tomar desde um determinado ponto o fio da narração, paradoxalmente, esquecendo o que não lhe parece significativo.

O mais evidente no romance é uma sucessão de feitos sem os quais não reconhecemos as personagens ou o conflito. Também temos elementos contextuais de espaço e tempo que ajudam a compreender o que é real na situação selecionada. Todavia, também do possível está feito o mundo narrativo. Há espaços de indeterminação propostos pelo autor que requerem

participação do leitor para completar a diegese. Há enunciados que não são completamente verdadeiros mas que podem figurar como uma metáfora na diegese. Ou seja, afirmações que não afetam a sequência do feito narrado, mas a sua compreensão, seja pela parte das personagens, do narrador ou mesmo do leitor. Quero, aqui, abordar uma partícula linguística que me conduz pela mão, depois de passar por ferramentas hermenêuticas, até algo semiótico e finalmente cultural. Refiro-me a uma partícula linguística pouco analisada apesar do uso generalizado. Pode ser que seja um detalhe que sempre esteve aí e que quero enfatizar. A partícula *como se*.

2 A vibração é ardorosa

A metáfora não engendra uma ordem nova senão quando produz desvios a uma ordem anterior; porém, não se poderia pensar que a ordem nasce da mesma maneira que muda?

Paul Ricoeur

Para analisar esta partícula dentro da literatura tomei como *corpus* duas narrativas: *O luto humano*, do mexicano José Revueltas e *Ensaio sobre a cegueira*, do português José Saramago. A primeira narra a viagem de um pequeno grupo de pessoas em busca da sua sobrevivência quando as inclemências do clima lhe estão a destruir o caminho, já que uma chuva torrencial inunda a região onde vivem. A narração inicia com a morte de uma menina, a personagem que, paradoxalmente, une a todos: transportam-na, tomam conta dela para não perder o seu corpo e o que para todos significa a sua presença; e no caminho vão falecendo mais personagens. Nesta narrativa, não é relevante o episódio que aqui acabo de contar mas como as personagens se relacionam entre si, que motivos têm para estar juntas, que simbolismos podemos extrair dos seus modos de estarem no mundo, que nos dizem do *ser mexicano*. A segunda narrativa é também uma pequena viagem de um pequeno grupo de pessoas que procuram sobreviver e o *leit motiv* não é a chuva torrencial mas uma cegueira branca. Se no final vivem ou morrem, se recuperam ou não a vista, não é tão relevante para o leitor como as reflexões que podemos retirar da relação dos pontos-chave e o que isso possa significar para a compreensão das personagens, dos símbolos que emanam das situações e do que essas situações podem dizer ao leitor sobre si mesmo. É que esta partícula *como se* enfatiza esta potencialidade da linguagem de dizer mais do

que o que se afirma como verdadeiro numa narração. Uma crítica da obra de Revueltas, Elba Sánchez Rolón, diz que “não há relação do sujeito com o exterior, só um regresso à *praxis* anterior [...] pode afirmar-se que a interiorização mediante a memória funciona como um processo de enclausuramento”. (SANCHEZ, 2005, p. 73) Podemos pensar então que o uso reiterado do *como se* exige ao leitor que interiorize, reinterprete o que significa para si o que está inserido no texto. Mais à frente, veremos exemplos de ambas as obras. Contudo, podemos já dizer que o desenrolar das ações não é tão importante como a associação que estas ações, que a diegese mesma pode produzir, noutras palavras e de acordo com Augé: “Recordar é menos importante que associar” (AUGÉ, 1998, p. 31)

Esquece-se momentaneamente o desenrolar da diegese para re-cordar a reflexão íntima. Ambas as ficções são análogas: a literária e a pessoal. Análogas por fios tão finos, *como se* fossem de teia de aranha: resistentes mas quase transparentes. Pega neles quem quiser pegar ou quem sem querer neles fica pegajosamente preso. Ao ler com atenção, o leitor pode reconhecer que a sua própria vida é ficcional, está sustentada por comparações condicionais! Essa forma de reconhecimento (por meio da associação livre), que é uma das que nos fala Ricoeur, é um vínculo necessário para possibilitar a leitura.

Nas duas narrativas que propomos há vítimas de uma cegueira branca e vítimas de um fenômeno natural. E nos microcosmos das personagens podemos visualizá-los como vítimas de padrões sociais: há o alcoólotra, a temerosa, a corajosa, o cientista cujos saberes não salvam ninguém da cegueira, os meninos que motivam os seus contemporâneos a protegê-los, a prostituta que não cobra mas que utiliza a sua sexualidade para exercer domínio, o pai que não pode exercer a sua profissão porque a fé se afoga junto com as palavras. A literatura, neste sentido, é sempre um ato recordatório das etiquetas sociais às quais todos somos vulneráveis. É certo que ninguém quer ser uma vítima, em contrapartida querem ter sido sem não mais o serem; aspiram ao estado de vítima, como diz Todorov (2000), e um veículo para o conseguir é ler e a partir daí reconhecer a própria realidade.

Muito se tem estudado sobre o ato comparativo na língua, a possibilidade de gerar analogia entre dois objetos, seres, ações, valores etc. graças ao encontro de uma semelhança por mais diminuta ou enorme que seja e que a língua possa nomear. Esta comparação é um ato básico na expressão, ajuda a disseminar ideias que formularam princípios culturais: ele chora como um bebê, ela é forte como um touro. Os falantes estabelecem vínculos entre o conhecido para valorar de outro modo e gerar uma nova concepção. Na frase

“Ele chora como um bebê”, é claro que ele não é um bebê, mas quem a pronuncia, e de acordo com a sua cultura, tem a intenção de inundar de sentido esse ser com um certo atributo que os bebês têm como certo na sua definição. O mesmo pode acontecer com “Ela é forte como um touro”; ela é uma pessoa, o touro um animal. Não é que queiramos animalizar uma pessoa, mas ela tem um elemento que é característico desse animal. Enfim, isso que aqui designo é, insisto, um ato básico da linguagem. Mais elaborada será a análise das metáforas porque se elide o elemento comparativo. Os conhecidos enunciados: “dentes de pérola”, “pele de pêssego”, “as estrelas no teu rosto”. Quanto mais clara for a metáfora, mais usada e, portanto, mais popular. Repito, quanto mais claro for o objetivo e o sentido do ato comparativo ou metafórico, mais popular é o seu uso. Posso nomear duas razões nas quais radica certa popularidade: porque exige pouca participação criativa por parte do leitor, do receptor ou do ouvinte, ou porque estas metáforas são exatas, claras, eficazes.

Agora, quero trabalhar aqui um tipo de comparação específica, na qual ficamos a pensar quando lemos uma narrativa e que se usa relativamente pouco na fala cotidiana: a que se cria com a partícula *como se*. Que função cumpre esta ferramenta discursiva na narração? Eu proponho — e espero convencê-los neste texto — que este jogo linguístico entre a realidade dentro da ficção e a realidade que resulta da comparação a partir dela é um esforço para designar o que de outro modo não pode ser expresso. É voltar à linguagem duvidosa, aberta, é lembrarmo-nos de que o leitor coopera sempre com a sua recepção para atingir o significado final de um texto.

A linguagem compreendida como uma aproximação aos feitos humanos tende a ser clara, concreta, econômica. Mas a linguagem literária rege-se por outras regras que evitam as antes enumeradas. Horácio Costa (1998) menciona a existência de uma língua literária como subconjunto localizável dentro da comunicação. E é que a literatura vive dentro da vida do pensamento e dentro da ação concreta, por isso pode dar-se ao luxo de circundar o feito narrado, observá-lo de diversos ângulos, abrir-lhe janelas para que os seus diversos leitores possam entrar no âmago do assunto e aproveitar daí o que queiram. É importante assinalá-lo para que a metaforização na linguagem seja possível. Para que o ato comparativo que comporta a partícula *como se* tenha sentido, a participação do leitor é imprescindível; é indispensável que os leitores brinquem *a usar a língua literária*, compreendam a ficção dentro da ficção, se deixem perder pelas possibilidades que a língua oferece.

Ao lermos este excerto: “Que será isto, pensou, e imediatamente sentiu medo, *como se* também ele fosse ficar cego nesse instante e que já o soubesse”

a primeira oração é complexa porque inclui duas ações do mesmo enunciador. A personagem do médico primeiro pergunta a si: “que será isto?” e imediatamente há uma afirmação “sentiu medo”. Em seguida está o nexos *como se* e depois uma segunda afirmação que se refere a essa mesma personagem e que está formulada por dois verbos no conjuntivo: *fosse ficar* cego e que já o *soubesse*. Podemos analisar este bloco narrativo: a única ação propriamente é que a personagem *pensa* e *sente* algo. Como leitores, podemos compreender melhor a personagem se valorizamos as ações enunciadas no modo conjuntivo. Compreendemos que ela pensa e sente algo, porque é possível que tenha alguma certeza, um saber que a ciência exata não tem.

Por que escolher o uso reiterado do sintagma *como se*, em vez de simples e concretamente designar ações, sensações concretas e objetivas na narração? A minha reflexão sobre essa construção de linguagem é que se trata de uma cápsula de liberdade interpretativa para o leitor e que se qualificamos o uso dessa partícula num texto, além da interpretação livre, posso sustentar que o autor guia um tipo de leitura na qual o receptor capte, por um lado, a complexidade do acontecimento narrado, ao demonstrar profundidade moral ou reflexiva nas personagens e, por outro, mostre uma reflexão particular, autoral, sobre o que se narra. A segunda opção, a da reflexão introduzida pela partícula *como se*, pode ver-se na seguinte citação: “A mulher do médico agarrou-se ao marido, soluçando, *como se* também eles se tivessem encontrado”. O “também eles se tivessem encontrado” é uma afirmação na terceira pessoa do plural, que só o narrador pode fazer. Como se vê, afirmo que o uso reiterado de *como se* é significativo sobretudo na recepção da narrativa. Fundamento-o no fato de que a oração introduzida por tal partícula não tem efeito sobre o narrado, as ações das personagens, mas sobre como estas são compreendidas. A este respeito, Ricoeur (2001) reflete que esta transição da semântica à hermenêutica encontra a sua justificação fundamental na relação que existe em todo o discurso entre o sentido, que é a sua organização interna, e a referência, que é o seu poder de se relacionar com a realidade exterior à linguagem. A metáfora apresenta-se então como uma estratégia de discurso que, ao preservar e desenvolver o poder criativo da linguagem, preserva e desenvolve o poder heurístico emanado pela ficção.

Podemos ver nisso a possibilidade de interpretar uma razão de ser, por exemplo, do uso dos verbos no conjuntivo, que é o único modo de formular algo possível, algo concreto. Como deve receber o leitor este conteúdo? De que lhe serve a narração? Mais além de compreender o conteúdo semântico de uma oração, podemos questionar-nos: para que é que uma pessoa nos dá

opções para compreender um fato narrado? Ricoeur diz que é para “desenvolver o poder criativo da linguagem”. Eu acrescentaria, dado o estudo que estamos aqui a fazer a uma obra concreta, que também é para introduzir a fecunda semente da dúvida no leitor.

Compreendo que se existe a palavra “como” já não se trata de uma metáfora, e que os exemplos que aqui deixei se podem considerar como metafóricos, isto é, a narração sofre de fato o mesmo efeito que com a metáfora: o desvio de um sentido exato para outro sentido que reveste o que já foi dito. A linguagem enfatiza, perante o *como se*, a sua arbitrariedade frente ao fato, frente ao mundo concreto e tangível. O *como se* é uma vibração de vermelho vivo à qual nós, como leitores, podemos acrescentar o seu conhecimento sobre o acontecido ou podemos começar a duvidar do que vemos, ao compreendê-lo de vários modos, ao mesmo tempo. Evidentemente, pára o decorrer da ação para dar lugar à reflexão.

3 A dúvida é onde fecunda o conhecimento

A mais bela das dúvidas, contudo, é quando os débeis indecisos levantam a cabeça e não acreditam já na força dos seus opressores!
Bertold Brecht

Acontece que os dois autores com os quais melhor exemplifico este tema, esta ação discursiva da comparação condicionada são, efetivamente, Saramago e Revueltas. Preciso que entendam o corte subjetivo, o ordenamento pessoal que faço às suas obras para argumentar a minha postura em relação aos romances aqui mencionados. Estes dois escritores têm em comum uma história e uma intenção literária. Ambos começaram as suas carreiras numa época madura da idade e ambos respeitavam os seus ideais políticos.

José Revueltas foi um escritor cuja produção repousa mormente no romance, mas escreveu conto e ensaio político. Foi acusado pelo Presidente da República Mexicana, Díaz Ordaz, de ser o responsável intelectual do movimento estudantil de 1968. Foi um ativista no movimento, é verdade, mas etiquetá-lo como o responsável foi ridículo e claramente uma mostra do desconhecimento do movimento mundial que ocorreu nesses anos. Contudo, essa responsabilidade inculcada levou-o a ser várias vezes preso em presídios federais, sendo o mais conhecido deles Lecumberri. Muito do conteúdo das obras de Revueltas radica na reflexão acertada atrás das grades. Podemos

considerar que numa cadeia contém uma amostra social, condensada, marcada e que aí consolidou a sua visão social por meio da qual compreendeu a sociedade mexicana pós-revolucionária. Dito por ele mesmo, toda a sua obra se poderia designar *Los días terrenales* (os dias terrenos), já que tinha uma intenção explícita de designar a realidade nua e crua do mexicano. Mas dito por um dos seus mais esmerados críticos, Adolfo Castañón:

Para Revueltas, o sofrimento jamais é trivial, pressupõe uma medicina transcendente. O bem-estar, a saúde — essas redes com que os inquisidores das nossas ateocracias pescam as suas multidões — perseguem o esquecimento, produzem sinais de ignorância e, literalmente, carecem de interesse. Em contrapartida, o sofrimento pede contas, exige relações, perguntas, solicita uma relação (CASTAÑÓN, 2015, p. 69).

Isto pode exemplificar-se com o seguinte excerto do romance: “Sinistramente ativa, a sua mulher amortalhava o copinho morto, cheia de carinho, mas com uma espécie de trágica ousadia *como se* não tivesse comedimento necessário frente a um cadáver” (REVUELTAS, 1980, p. 13). Aqui vemos claramente como é que o caráter prático da sua personagem, ao envolver corretamente um cadáver, se valoriza por meio do *como se* do autor como falta de emotividade. Contudo, a ação está aí, significa.

O romance de que falamos é uma das suas primeiras produções narrativas, mas com características claramente da obra da maturidade, como indica os usos intencionais na narrativa. É recorrente a utilização do mote da água para comunicar vários campos semânticos que costumam ser contrapostos: a liberdade/a opressão, a vida/a morte. Em *O luto humano*, podemos interpretar a água como geradora de movimento humano e como assassina. Vejamos o que diz Álvaro Ruiz Abreu a esse respeito:

A escrita de Revueltas pertence a uma estranha mitologia, que mistura mitos bíblicos com pré-hispânicos, modernos e pessoais. Converte em ficção seres e deuses, heróis e sobretudo a natureza. A sua verdadeira identidade literária encontra-se na busca da unidade perdida. A sua verdadeira paixão é a nostalgia

do mundo que não pode ser mas que poderia ter sido (RUIZ, 2007, p. 53).

Por sua vez, Saramago é um escritor cuja obra se organiza em pelo menos três fases e que posso identificar como a formativa, a maturidade e a de pós-Nobel. Na primeira, escreve poesia, crônica e romance fortemente enraizados no seu contexto socio-histórico: um Portugal revolucionário, que acorda e sucumbe frente à sede humana de libertação, que ganha nome dentro de uma modernidade global mas que lida com o passado medieval, conquistador que tem de conciliar para formular uma identidade visível e apresentável ao mundo. Nas suas primeiras obras, Saramago tem a intenção de designar o que acontece no seu país, como centro desgarrado da Europa, mas encaixado com a lógica visceral do mundo. Também é um tradutor incansável, vive disso. Poderíamos dizer que nos seus romances tenta traduzir também o ser português para o mundo?

Na segunda fase, principal, que considero da maturidade, é um escritor de ficção pura, sem referências explícitas ao seu contexto nativo. Exemplo central aqui é o livro *Ensaio sobre a cegueira* que delimita as pobreza do homem ao desprendê-lo de um só dos seus sentidos físicos. É um ser miserável, não muito diferente dos cães. E no sentido moral, a cegueira compreende uma espécie de impossibilidade de ver o evidente. Estes dois planos, o físico e o moral, explicam-se mutuamente na narrativa: a cegueira moral está fundamentada na impossibilidade de reconhecer do que o ser humano está feito, o que nos dói a todos, o que somos capazes, do que somos capazes, o que é relevante, o que não o é.

Voltarei a este romance, mas encerrarei a bibliografia com a revisão da terceira fase, a do pós-Nobel. As datas da publicação destas obras não coincidem necessariamente com a entrega do prêmio, mas vejo nelas o fio condutor da simplicidade no tratamento das suas personagens, a total previsibilidade do enredo, o simplíssimo nó da história, o abuso de uma reflexão previsível ou que já tinha feito em obras anteriores, e a ironia que de tão repetida se auto-anula.

Então, situemos o *Ensaio sobre a cegueira* na fase cuja intenção poderíamos classificar de universalista já que nela quer criar metáforas aplicáveis a uma época moderna em qualquer ponto do planeta. Cegos que vendo não vêem. É o resumo que oferece o próprio autor tanto como fechamento da narrativa como vaticínio para a humanidade. E a comparação? E a metáfora? Volto a ela. Recordemos que a comparação requer participação

do autor. Um exercício de paralelismo no pensamento. Ao dizer-se “este medicamento pode curar-te como por artes mágicas”, o receptor desta frase não espera que o medicamento faça magia, exige que o médico que a receita saiba o que faz, e se não coopera como receptor dessa oração poderia sentir-se incômodo, já que se a entende literalmente poderia compreender que o médico quer fazer magia. É óbvio que não é assim, que esta frase diz apenas que o medicamento será eficaz. O médico sabe-o. E o doente se coopera pode compreender ao ouvir esta frase que o doutor está a fazer um trocadilho, é amável, quer que ele sorria e responda que sim, que espera que assim seja. Isto é, joga o jogo linguístico da simulação. Essa é a base da ficção: que o outro chegue a pensar guiado pela boa intenção do autor. Dito de outro modo por Marc Augé (1998), a própria memória precisa também do esquecimento: há que esquecer o passado recente para recuperar o passado remoto.

Agora quero enfatizar um jogo duplamente exigente, se o vemos de perto. Que há nesta frase: “avançavam muito lentamente *como se* não confiassem em quem os guiava”? No romance, esta frase conta como avançam os cegos uns a seguir aos outros. O primeiro verbo, “avançavam muito lentamente” está auxiliado por um veículo “não confiavam em quem os guiava”. São duas orações atadas por um nexos adverbial de modo. Isto é, a partícula *como se*, segundo a *Gramática da Língua Espanhola* de Alarcos Llorach introduz uma oração que se modifica, numa oração complexa, comparativa, em relação à primeira oração. Como avançavam? Resposta: sem confiar. Se nos socorrêssemos unicamente da gramática sentiríamos que ficávamos sem compreender o sentido completo das duas frases que servem de exemplo. A frase “avançavam muito lentamente” compreende-se, expressa uma ação e encontramos-la “adjetivada”: avançam de maneira lenta. Mas ao autor faz-lhe falta algo mais, um reforço, e entendamos que há uma possibilidade extra: não confiam no guia. Não é a mesma coisa entender que apenas avançam lentamente e que o fazem dessa forma porque não confiam. Se dissesse “avançavam lentamente porque não confiavam no seu guia”, a oração não seria adverbial mas causal: o nexos “porque” não é o mesmo que “como se”. Isso é evidente. Então, podemos ver que o que faz o autor ao utilizar o *como se* é dar novo significado ao fato concreto. Mas fá-lo a meias. Se duvidamos se eles confiavam ou não no guia... a nossa compreensão será má? Modificaremos a história?

Não modificamos a história porque o fato é concreto, a compreensão não será má, mas complexa. Poderíamos retardar-nos na leitura e perguntar-

nos: se ficássemos cegos de repente, confiaríamos no nosso guia? As respostas a esta pergunta são todas válidas, não haveria inclusive uma mais valiosa que outra. Vejo que o *como se* é um convite à reflexão sobre o narrado sem se cingir a visão do autor. É, inclusive, uma janela para ver o narrado do ponto de vista exterior, tal e qual como o vê o autor. Desfaz a certeza para gerar conhecimento: o romance saramaguiano expõe uma situação limite da qual cada leitor pode tirar um proveito diferente. Norma Garza (2004, p. 175) diz o seguinte sobre o nosso autor. “Saramago dirige o seu olhar sobre a imagem memorável e imaginativa na qual se possa ter uma experiência comum com o outro”. Desta citação sublinho dois aspectos respeitantes ao uso de *como se*: imagem imaginativa (cada ação transcendente nos seus romances coloca para o leitor um enigma, como agiria eu nessa circunstância? — ajuda a imaginar visto que não são ações possíveis, mas que lidam com o fantástico e enraizadas em centros de reflexão filosófica, ética); imagem memorável (o conteúdo introduzido pelo *como se* é algo que nos lembra como é que determinada ação narrada pode ter a ver conosco, com cada um de nós, lembra-nos que podemos estar perto dessa situação ao designar a possibilidade de a compreender através de outra ação mais conhecida).

Para fechar este aparte, quero mencionar algo do mesmo Ricoeur (2001) ao refletir sobre o uso metafórico da linguagem; para o pensador, o equilíbrio entre o corpo existente e o corpo criado é a formulação de uma palavra que, na sua concretização, se mostra menos como uma contraposição do que como uma conciliação/ transformação, no presente, com aspirações ao devir da língua. Ricoeur refere-se ao corpo como aquilo que é narrado, isto é, o narrado possível e o narrado existente. A metáfora insere na linguagem uma conciliação entre significados e ao mesmo tempo uma transformação de significados. Na narrativa saramaguiana isso é exemplar: mediante o *como se* aproximamo-nos do fato narrado para o compreender, revestindo-o de um significado que não danifica a narração mas o corpo fora da narração, o corpo linguístico que o leitor constrói intimamente na sua mente para compreender o escrito. O exemplo paradigmático nesta obra é que se trata de uma cegueira branca, é “*como se* tivessem caído num mar de leite”, “*como se* atravessassem uma névoa espessa”. Conhecemos esse mar de leite e essa névoa espessa, mas só metaforicamente podemos aplicá-las a uma característica da visão.

A dúvida na linguagem, a dúvida que é sempre um elemento de instabilidade é aqui uma janela para compreender a ação narrada de maneira diferente daquela que compreendem as personagens ou o autor. É uma libertação do sentido introduzida pelo *como se* que gera leituras individuais,

nada oprimidas por um narrador que assim deixa de contar tudo, apenas mostra e o leitor completa.

4 O que resta de literário na literatura

A cultura, segundo a fórmula suprema da sua intimidade
é a disciplina do desprezo.

E. M. Cioran

Para concluir esta reflexão quero notar aqui que a riqueza da subjetividade no ato da leitura é algo mais do que resgatável, algo inegociável se atendemos ao valor que tem na literatura: criar mundos possíveis. Os leitores podem infiltrar-se como *voyeuristas* em inexistentes para compreender a sua própria realidade. Como diz Beatriz Berrini (1998) num livro sobre Saramago, podemos qualificar a linguagem saramaguiana como um corpo vivo que transcende e universaliza a subjetividade. Ela utiliza inclusive o verbo *ressuscitar* para designar o que a narração provoca na subjetividade do leitor: ressuscita-a de uma passividade a que muitos outros discursos modernos a sujeitam.

Por sua vez, Norma Garza (2004) diz que a literatura saramaguiana quer problematizar a realidade e inclina-se, penso, pelo olhar lúcido capaz de ir mais além da comoção, do choque, da incomodidade que provoca o enfrentamento com certos acontecimentos e isso leva-me à conclusão deste texto com a seguinte observação: na modernidade ou na pós-modernidade, onde tudo abunda, se descobre demasiado e onde tudo está guiado por uma autoridade que limita ou guia as interpretações, um discurso narrativo como o de Saramago, com elementos discursivos como o uso reiterado de *como se* apresenta uma opção para nos desligarmos do único, para voltar a valorizar o diverso, o subjetivo.

Aquando da leitura dessas obras, produzidas numa segunda fase a que chamei principal, da maturidade, o nosso autor produz atos de recepção que não ressaltam um *fait-divers*. O desfecho das suas narrativas não é inclusive de todo claro, é aberto, dubitativo. Induz a que não depreciemos a interpretação, a subjetividade. Estes romances, e em especial o *Ensaio sobre a cegueira*, têm coesão interna entre os atos, mas onde o seu valor recai não é no *fait-divers*, mas no que os atos representam no nosso íntimo de leitura. Embora a interpretação não varie tanto de indivíduo para indivíduo, o modo como aproveitamos a sua linguagem, isso sim, depende de cada leitor.

Esta escrita é, a meu ver, uma reivindicação da literatura como possibilidade de aproximação ao múltiplo, ao variável, ao sensível, ao lúdico. É, nesse sentido, um ato narrativo que pugna por não esquecer detalhes, subjetividades, complexidades que vive em cada indivíduo, é um esforço por ressaltar a tensão entre o possível e o real. Há tantas histórias possíveis neste romance como esforços dos seus leitores para compreendê-las. É *como se* o livro de areia borgiano só pudesse ser produzido mediante a subjetividade do leitor.

Podemos concluir que o reconhecimento do *eu* na história possível pelo esquecimento da diegese, o enriquecimento na valorização do enredo ao re-assimilar continuamente personagens e situações e a vinculação análoga de situações históricas com situações atemporais são três ações possíveis graças à partícula *como se*. Possíveis, mas não impostas, indispensáveis ou literais, estas ações são executadas pela memória “exemplar” de que fala Todorov, aquela que liberta da linearidade do texto e dá lugar a um acontecimento íntimo, único e revelador no momento da leitura. Retomemos os esquecimentos que ativam os dois romances aqui analisados para que nos revelem intimamente passados perdidos, para potencializar o suspenso da nossa história pessoal ou para gerar novos princípios. Depois, recordemos os outros, regressando à história daquelas personagens que são, essas sim, completamente vítimas da ficção e sintamo-nos a salvo. Acaso não é disso que trata o feito ficcional? De sentir-se a salvo mal termine a leitura? Se guardamos, *como se* fôssemos uma mina, saudades, desejos, possibilidades... então germinaremos melancolia, saudade. Mas como o *como se* literário possibilita estas emoções culturalmente sustentadas tais como a melancolia do mexicano ou a saudade portuguesa, mas isso é tema de outra reflexão, de outro texto onde caibam estas outras ideias.

Notas da tradução

¹ Esta e todas as citações dos textos foram traduzidas do original em língua espanhola; as referências indicadas referem-se, assim, ao texto original em língua espanhola.

Referências

- ALARCOS LLORACH, Emilio. *Gramática de la Lengua Española*. Madrid: Espasa Calpe, 2006.
AUGÉ, Marc. *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa, 1998.
BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago: o romance*. 2 ed. Lisboa: Caminho, 1998.

- CASTAÑÓN, Adolfo. Tres veces José Revueltas. *Revista de La Universidad de México*, Ciudad de México, n.135, p. 68-71, mayo 2015.
- COSTA, Horacio. *Mar abierto*. México: UNAM-FCE, 1998.
- GARZA, Norma. *Por una ética de la mirada. En torno a la obra de José Saramago*. Tesis (Doctorado). Facultad de Filosofía y Letras. México: UNAM, 2004.
- NEGRIN, Edith. *Nocturno en que todo se oye. José Revueltas ante la crítica*. México: Era-UNAM, 1999.
- REVUELTAS, José. *El luto humano*. México: Era, 1980.
- RICOEUR, Paul. *La metáfora viva*. 2 ed. Madrid: Trotta y Editorial Cristiandad, 2001.
- RUIZ ABREU, Álvaro. "Revueltas, nostalgia por la unidad perdida". *El terreno de los días*. México: Porrúa, UNAM, BUAP, 2007.
- SANCHEZ ROLON, Elba. *Cautiverio y religiosidad en El luto humano de José Revueltas*. México: CONACULTA, 2005.
- SARAMAGO, José. *Ensayo sobre la ceguera*. México: Punto de Lectura, 2002.
- TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000.

* Este texto foi apresentado originalmente no Colóquio Internacional do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras na Universidade de Lisboa. Agradeço a Maribel Paradinha o apoio na tradução para o português.

AS ÚLTIMAS FÁBULAS

LEYLA PERRONE-MOISÉS

Dois dos últimos livros publicados por Saramago, *As intermitências da morte*, de 2005, e *A viagem do elefante*, de 2008, não têm a amplidão dos seus romances anteriores. São gestos de despedida, decorrentes da consciência assumida pelo escritor de estar chegando ao fim de sua vida, e presentes que ele deixou a seus leitores. Hospitalizado em estado grave entre 2007 e 2008, esse ateu enfrentou corajosamente a iminência de seu desaparecimento. Tendo resistido a essa crise, deu numerosas entrevistas sobre a inevitabilidade da morte e fez, enquanto pôde, o que sabia: continuou escrevendo. Suas forças, não sua lucidez, estavam diminuindo, e a generosidade do contador de histórias seria a mesma até o fim.

A imaginação do escritor continua muito viva em *As intermitências da morte*. Nessa fábula, a Morte, ofendida por ser tão detestada pelos vivos, resolve cessar sua ceifa, para mostrar-lhes quanto ela é necessária à vida, não apenas para lhe dar sentido, mas na ordem concreta do mundo. Ao expor os transtornos que ocorrem num país onde ninguém morre, Saramago retoma os alvos costumeiros de sua crítica social: o mercado, a Igreja, o Governo, os políticos, todos os que se beneficiam com a existência da morte. As reações das pessoas e das instituições ocasionam uma série de acontecimentos tragicômicos, narrados pelo escritor com a habitual competência.

No início do livro, ele faz da indesejada uma personagem dotada da aparência alegórica tradicional, esquelética e sinistra. A alegoria aqui é humorística, como uma comédia ou desenho animado. No decorrer da narrativa, ele a transforma numa bela e sedutora mulher. À “congénita irreabilidade da fábula”, o escritor juntou “novas irreabilidades” (p. 136). Numa reviravolta total da intriga, ele salva um modesto violoncelista da morte pelo poder interligado do amor e da arte. Esse final provisoriamente feliz escapa do

clichê romântico pela sutileza de sua consecução. A Morte pede ao músico que execute para ela uma peça de Bach, e ele obedece:

Abriu o caderno sobre o atril, respirou fundo, colocou a mão esquerda no braço do violoncelo, a mão direita conduziu o arco até quase roçar as cordas, e começou. De mais sabia ele que não era rostropovitch, que não passava de um solista de orquestra quando o acaso de um programa assim o exigia, mas aqui, perante esta mulher, com o seu cão deitado aos pés, a esta hora da noite, rodeado de livros, de cadernos de música, de partituras, era o próprio johann sebastian bach compondo em cöthen o que mais tarde seria chamado opus mil e doze, obras elas quase tantas como foram as da criação. A passagem difícil foi transposta sem que ele se tivesse apercebido da proeza que havia cometido, mãos felizes faziam murmurar, falar, cantar, rugir o violoncelo, eis o que faltou a rostropovitch, esta sala de música, esta hora, esta mulher. (p. 207)

O narrador já tinha avisado: “A arte é assim, tem cousas que parecem de todo impossíveis ao profano e afinal de contas não o eram” (p. 167). Havia também definido o que é arte: “uma perfeita convizinhança entre o que se diz e o modo por que se está dizendo” (p. 171). A escrita de Saramago, uma vez mais, comprova.

Essa fábula é, para o escritor no fim da vida, uma oportunidade para lembrar outros feitos de sua existência, isto é, seus romances anteriores. Ao referir fantásticos arquivos da Morte, ele os confronta com os da Conservatória de *Todos os nomes*:

Aqui, na sala da morte e da gadanha, seria impossível estabelecer um critério parecido com o que foi adoptado por aquele conservador de registo civil que decidiu reunir num só arquivo os nomes e os papéis, todos eles, dos vivos e dos mortos que tinha à sua guarda, alegando que só juntos podiam representar a humanidade como ela deveria ser entendida, um todo absoluto, independentemente do tempo e dos lugares, e que tê-los

mantido separados havia sido um atentado contra o espírito. Essa é a enorme diferença existente entre a morte daqui e aquele sensato conservador dos papéis da vida e da morte, ao passo que ela faz gala de desprezar olímpicamente os que morreram, recordemos a cruel frase, tantas vezes repetida, que diz o passado, passado está, ele, em compensação, graças ao que na linguagem corrente chamamos consciência histórica, é de opinião que os vivos não deveriam nunca ser separados dos mortos e que, no caso contrário, não só os mortos ficariam para sempre mortos, como também os vivos só por metade viveriam a sua vida, ainda que ela fosse mais longa que a de matusalém, sobre quem há dúvidas de se morreu aos novecentos e sessenta e nove anos como diz o antigo testamento masorético ou aos setecentos e vinte como afirma o pentateuco samaritano. (p. 159).

Essa longa citação também serviria para demonstrar que Saramago, naquele momento, ainda estava longe de perder seu prodigioso fôlego estilístico, e para reafirmar seu desejo de que os mortos não ficassem para sempre mortos, mas fossem mantidos na memória e nos textos dos vivos.

Também há, em *As intermitências da morte*, a retomada de alguns de seus temas preferidos, como o comportamento dos cães e seus efeitos: a própria Morte se entenece ao ter um cão em seu regaço (p. 154). E o afeto é, uma vez mais, maior do que tudo: “O violoncelista virou-se para o lado do cão, moveu e dobrou o corpo até que a sua própria cabeça pôde ficar a um palmo da cabeça do animal, e assim ficaram, a olhar-se, dizendo, sem necessidade de palavras. Pensando bem, não tenho ideia nenhuma de quem és, mas isso não conta, o que importa é que gostemos um do outro” (p. 203).

Bem gostaria Saramago de acreditar que o amor detém o ímpeto da morte, como nesta fábula: “Nossa única defesa contra a morte é o amor” (entrevista em *Elmundo.es*, 2005). Três anos depois, ele diria: “O amor pode muita coisa, mas não pode nada diante da morte” (*Jornal de Notícias*, 2008). Seu livro seguinte, *A viagem do elefante*, tem como dedicatória: “*A pilar, que não deixou que eu morresse*”. Não é uma contradição. O que o ateu Saramago quis dizer é que o amor pode adiar a morte e torná-la menos cruel, mas que ela é o fim absoluto do homem: “Sei que, quando minha hora chegar, entrarei no

nada, me dissolverei em átomos. Pronto” (entrevista em *La Vanguardia*, 2005). Em *As intermitências da morte*, o que é afirmado sem contestação é que o amor pode adiar por um breve tempo a morte do ser amado, mas que a única coisa que se pode manter viva, para além do homem, é a arte.

A viagem do elefante foi rotulado pelo escritor como “conto”, e não como “romance”. de fato, essa história colhida nos anais da História poderia ser contada em poucas páginas: no século XVI, um elefante importado de Goa é transportado de Lisboa a Viena como presente do rei dom João III a seu primo, o arquiduque Maximiliano II da Áustria. Saramago converteu essa anedota numa bela fábula literária. O que transforma aquilo que poderia ser um simples relato é o modo como o escritor o apresenta, acrescentando-lhe personagens e episódios fictícios, descrições poéticas e reflexões filosóficas. A proximidade com o leitor, frequentemente interpelado pelo narrador, é ainda maior do que nos livros anteriores.

As personagens principais são o elefante Salomão, vítima histórica dos caprichos reais, e o fictício cornaca indiano Subhro, seu companheiro de deslocamentos:

Escarranchado sobre o encaixe do pescoço com o tronco maciço de salomão, manejando o bastão com que conduz a montada, quer por meio de leves toques quer com castigadoras pontoadas que fazem moossa na pele dura, o cornaca subhro, ou branco, prepara-se para ser a segunda ou a terceira figura desta história, sendo a primeira, por natural primazia e obrigado protagonismo, o elefante salomão, e vindo depois, disputando em valias, ora este, ora aquele, ora por isto, ora por aquilo, o dito subhro e o arquiduque. (p. 34)

Saramago descreve o elefante com precisão zoológica e reflete sobre o animal, sua forma e seu comportamento. O próprio cornaca confessa: “Creio que nunca entenderei os elefantes, Saiba vossa senhoria que eu vivo com ele quase desde que nasci e ainda não consegui entendê-los, E isso porquê, Talvez porque um elefante seja muito mais do que um elefante” (p. 45). Os europeus, que veem pela primeira vez um elefante, são menos perspicazes: “Afinal, disse um dos camponeses, um elefante não tem muito que ver, dá-se-lhe uma volta e já está. Os outros concordaram” (p. 75).

Ao longo da narrativa, o escritor prova, por suas reflexões, que um elefante é, de fato, muito mais do que um elefante. Como explica o cornaca aos soldados e camponeses, no hinduísmo o elefante é um deus: sua cabeça foi colada por Shiva no corpo de um homem morto, Ganesha. Perplexos, os homens procuram o pároco e, para escândalo deste lhe declaram: “deus é um elefante” (p. 77). Boa oportunidade para Saramago criticar as religiões, como de costume.

O mesmo padre que refutou a afirmação de que deus é um elefante decide benzê-lo — na verdade, exorcizá-lo —, porque ele poderia estar possuído pelo demônio: “Os animais não são pessoas, e as pessoas tão-pouco são animais, Não tenho tanta certeza disso, respondeu o cornaca, que começava a embirrar com a perlenga, É a diferença entre quem fez estudos e quem não os tem, rematou, com censurável sobranceria, o cura” (p. 82). Como se soubesse das más inquietações do padre, Salomão o derruba com um coice. Esse episódio, assim como o do “milagre” de Pádua, quando o elefante se ajoelha diante da basílica de Santo Antônio, são fictícios, mas historicamente coerentes com o período da Contrarreforma em que eles se situam.

O pobre cornaca, que é “mais ou menos cristão”, faz pensar nos abusos da colonização. A continuação da história mostra como Subhro é, na Europa, um imigrante maltratado, que se vira como pode, que aceita a troca de seu próprio nome por outro mais a gosto do arquiduque, cuidando com esperteza da própria sobrevivência, em condições semelhantes à dos imigrantes de hoje, que talvez sejam até piores. “Adeus, mundo, cada vez a pior” (p. 200).

E não é só a religião que é satirizada por Saramago, mas o poder opressor em geral:

Quando montava o salomão, a subhro sempre lhe havia parecido que o mundo era pequeno, mas hoje no cais do porto de génova, alvo dos olhares de centenas de pessoas literalmente embevecidas pelo espectáculo, que lhes estava sendo oferecido, quer com sua própria pessoa quer com um animal em todos os aspectos tão desmedido que obedecia às suas ordens, fritz contemplava com uma espécie de desdém a multidão, e, num insólito instante de lucidez e relativização, pensou que, bem vistas as coisas, um arquiduque, um rei, um imperador, não são mais do que cornacas montados num elefante. (p. 177)

Além disso, o elefante suscita várias reflexões sobre a relação dos homens com os animais, tema caro ao escritor. Ao longo do penoso traslado, Salomão suporta quase tudo, mas tem reações “psicológicas” de simpatia ou antipatia, de agrado ou de tristeza. O cornaca explica:

E não tenham medo, salomão está triste, mas não está zangado, tinha-se habituado a vocês e agora descobriu que se vão embora, E como o soube ele, Essa é uma daquelas coisas que nem vale a pena perguntar, se o interrogássemos directamente, o mais certo seria não nos responder, Por não saber ou por não querer, 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)

Afinal, para os homens, o elefante é um mistério: “O elefante, em realidade, era um ser outro. Tão outro que nada tinha que ver com este mundo, governava-se por regras que não se inseriam em nenhum código moral conhecido” (p. 163). Já no fim do percurso, Salomão salva a vida de uma garotinha que caiu numa vala. Seu comportamento é mais nobre do que o dos homens, que, depois da sua morte, transformam partes de seu corpo em objetos de decoração.

Apesar de ser um “facto controverso e documentado, avalizado pelos historiadores” (p. 224), a insólita viagem carece de pormenores registrados, o que convida o escritor a desenvolvê-la. O próprio narrador comenta a diferença dos relatos:

No fundo, há que reconhecer que a história não apenas selectiva, é também discriminatória, só colhe da vida o que lhe interessa como material socialmente tido como histórico e despreza todo o resto, precisamente onde talvez possa ser encontrada a verdadeira explicação dos factos, das coisas, da puta realidade. Em verdade vos direi, em verdade vos digo que vale mais ser romancista, ficcionista e mentiroso. (p. 225)

A “verdadeira explicação” da vida que a fábula do elefante nos fornece está nas entrelinhas, nos comentários do narrador e no tom assumido por ele. O que a história de Salomão nos mostra é simples: a vida dos homens, como a dos animais, é breve, cheia de percalços, e termina com a morte. O notável é que essa óbvia constatação não resultou numa obra sombria. Em vez de tornar o romancista soturno e amargo, tornou-o mais leve, mais humorístico e mais lírico.

Já no final do conto, o narrador se refere ao “inútil trabalho de descrever uma paisagem”, pois “simplesmente não é possível descrever uma paisagem e, por extensão, qualquer outra coisa” (p. 241). Podemos contestar essa afirmação remetendo o leitor a algumas páginas anteriores do mesmo livro, em que Saramago descreve uma paisagem. Como a citação dessas páginas seria longa em demasia, contentamo-nos com alguns trechos: “aquela aldeia banhada pelo maravilhoso luar de agosto que modelava todos os relevos, amaciava as próprias sombras que havia criado, e ao mesmo tempo fazia resplandecer as zonas que iluminava”, “Uma nuvem grossa tapou a lua, e a aldeia tornou-se de súbito negra, sumiu-se como um sonho na obscuridade circundante”, “As horas passaram, uma pálida claridade a oriente começava a desenhar a curva da porta por onde o sol haveria de entrar, ao mesmo tempo que no lado oposto a lua se deixava cair suavemente nos braços de outra noite” (p. 50-53).

Essa longa e poética descrição é a prova de que, até o fim, o escritor dominava todos os registros da linguagem literária. Sua afirmação de que “não é possível descrever uma paisagem e, por extensão, qualquer outra coisa”, é contrariada, sobretudo, por seus romances anteriores, nos quais ele nos oferece magníficas descrições. Só *O Evangelho segundo Jesus Cristo* contém dezenas de cenas de comovente beleza. Podemos observar, também, que várias das cenas descritas em seus livros ocorrem ao cair da noite ou ao nascer do dia.

Talvez a mais impressionante dessas descrições seja a das gigantescas estátuas de mármore do convento de Mafra, reunidas sob o luar antes de serem colocadas em seus nichos. Poderíamos, igualmente, analisar essas numerosas descrições com as ferramentas da análise literária, ressaltando seu valor artístico. Mas não o faremos, lembrando que, em outro trecho de *A viagem do elefante*, ele diz que talvez não caibam, “num discurso como este [...] solenes conceitos de ética e estética” (p. 174). Abandonemos, portanto, as análises acadêmicas e apenas agradeçamos a Saramago pelo bem e a beleza que, até o fim da vida, ele pôs em seus livros.

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 livreria 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.

JOSÉ SARAMAGO Y LA COMUNIDAD QUE VIENE (ACERCA DE LA INVENCION DE LA PANDEMIA)

MIGUEL ALBERTO KOLEFF

A esperança, só a esperança, nada mais, chega-se a um ponto em que não há mais nada senão ela, é então que descobrimos que ainda temos tudo

José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 127

Desde marzo de 2020 vengo acompañando las reflexiones teóricas construidas alrededor de la pandemia que nos ha tocado vivir y, en este contexto, he seguido la serie desarrollada por Giorgio Agamben en ese libro “móvil”¹ denominado *¿En qué punto estamos? La epidemia como política*. Las elaboraciones conceptuales que el autor ha venido produciendo de manera intermitente desde entonces me ha permitido adentrarme en las derivas políticas e institucionales que la emergencia de la COVID-19 ha suscitado en el mundo entero. Mi interés no se limita — sin embargo — a las consignas que pone en funcionamiento y menos aún, a los resabios ideológicos que deja adivinar en sus aseveraciones. Lo que realmente llama mi atención tiene que ver con los modos de traducción que faculta de cara a la obra de José Saramago en la medida en que dialoga “in absentia” con sus producciones narrativas.

Lo que pretendo realizar en estas breves páginas, en suma, no es reseñar los argumentos del filósofo italiano cuanto pasar revista a aquellos momentos de la obra del Premio Nobel que actualizan esas discusiones que hoy resultan una novedad y que, sin embargo, se pueden adivinar en las entrelíneas de sus novelas. De esta manera, generando una trabazón teórica

en torno de *Ensaio sobre a cegueira* (1995) [Ensayo sobre la ceguera] y *A jangada de pedra* (1986) [La balsa de piedra] en primera instancia, he de detenerme en el fenómeno de la aparición “crítica”² de la pandemia y los desplazamientos epistemológicos a los que ha dado lugar, para concentrarme después en el impacto de su emergencia, el enclave comunitario, la idea de nueva normalidad que se avecina y la perspectiva de futuro que se abre por su intermedio. Con el objeto de alcanzar estas últimas premisas y anticiparme a la conclusión, me ha resultado útil sumar al corpus primigenio constituido por esos dos textos, la novela *A caverna* (2000) [La caverna] porque más allá del estertor generado por el desempleo del protagonista, la disquisición acerca de “la comunidad que viene” (2016) enriquece la perspectiva y le da una pulsión particular para entender el mundo que habremos de vivir en lo sucesivo.

I

Puestos en esta tarea, y pensando en el inicio de la pandemia en los idos de marzo 2020, voy a focalizar inicialmente en la situación de crisis [Krisis] (AGAMBEN, 2021, p. 69) con las que se abren los textos aquí convocados recordando el inicio de *Ensaio sobre a cegueira* porque es temáticamente más próximo a nuestra experiencia contemporánea. Al abrir el libro deparamos con el conductor de un automóvil que — en medio del tránsito — queda ciego de repente e interrumpe su circulación ya que, de manera espontánea e inexplicable, ha sido alcanzado por un virus que le provoca una ceguera blanca inhabilitante. Generado este hecho, es asistido por una persona que se ofrece a ayudarlo (el ladrón que se apodera de su vehículo) iniciándose así el proceso de “contagio” que dará forma a la epidemia.

O primeiro da fila do meio está parado... Alguns condutores já saltaram para a rua, dispostos a empurrar o automóvel empanado para onde não fique a estorvar o trânsito [...] o homem que está lá dentro vira a cabeça para eles, a um lado, a outro, vê-se que grita qualquer coisa, pelos movimentos da boca percebe-se que repete uma palavra, uma não, duas, assim é realmente, consoante se vai ficar a saber quando alguém, enfim, conseguir abrir uma porta, Estou cego (SARAMAGO, 1995, p. 12).

[El primero de la fila de en medio está parado... Algunos conductores han saltado ya a la calzada, dispuestos a empujar al automóvil averiado hacia donde no moleste... El hombre que está dentro vuelve hacia ellos la cabeza, hacia un lado, hacia el otro, se ve que grita algo, por los movimientos de la boca se nota que repite una palabra, una no, dos, así es realmente, como sabremos cuando alguien, por fin, logre abrir una puerta, Estoy ciego (SARAMAGO, 2006, p. 10)].

Conforme queda expresado en la cita, el lenguaje de Saramago es apocado: en breves líneas inmediatas. Deja en claro que la ceguera se manifiesta sin causa alguna y que cada uno de los alcanzados por el virus, en adelante, queda a merced de su propia suerte.

Una situación parecida por lo inverosímil se da en *A jangada de pedra* cuando los habitantes de España y Portugal deben asistir atónitos al desprendimiento de la Península Ibérica del resto de Europa transformándose en una balsa de pedra que rumbea, primero a la deriva y después, con dirección sur en busca de las naciones postergadas de la historia. Aunque las referencias poco tengan que ver con la pandemia, la situación de crisis obedece al mismo principio narrativo y — en este sentido — se autentifica por vía de la alegoría. Traigo a colación este episodio porque — aunque ajeno temáticamente a la experiencia de la pandemia — funciona de la misma manera desde el punto de vista narratológico. Se trata de un subsidio interpretativo que el uso figurativo del lenguaje autoriza y que nos permite convalidar la situación extraordinaria de la ceguera.

A diferencia de lo que sucede en *Ensaio*, en este libro, la apuesta ficcional pasa por el exceso en la exposición de los hechos, el exacerbamiento de las sensaciones encontradas y el conflicto de interpretaciones que traen aparejadas las deliberaciones científicas exhaustivas, lo que no deja de ser interesante a la hora de presumir que José Saramago no quiso repetirse y apeló a una fórmula más lacónica para cumplir su cometido. No olvidemos que en *A jangada*, el fenómeno de ruptura geológica viene precedido de tres agrietamientos suficientemente descriptos en los capítulos iniciales y que sólo a partir de la tercera de las rajaduras, la población toma conciencia del hecho irremediable que se le presenta ante sus ojos, esto es, la partición del continente europeo en dos partes.

Aunque con las distinciones de rigor, la situación inicial de ambas novelas — vía alegoría — nos ponen sobre aviso lo que nos ha tocado vivir en el último tiempo, un conjunto de hipótesis explícitas e implícitas sobre el origen de la pandemia que nos exigió posicionarnos “in media res” para hacerle frente.

Si probamos ahora con complementar la información faltante en el *Ensaio* con los aportes que nos ofrece *A Jangada*, tal vez consigamos entender el fenómeno en su complejidad y situarnos en perspectiva. Analicemos, con este objetivo, este fragmento perteneciente al capítulo 2:

A fenda não se tinha alargado, e isso só podia significar uma coisa, que a junção das paredes já não se fazia a vinte metros de fundo, como antes, mas a muitos mais, só Deus saberá quantos. Os operadores recuaram, assustados, mas o dever profissional, tornado instinto adquirido, manteve as câmaras a funcionar, trémulas sim, *e o mundo pôde ver os rostos alterados, o pânico insofreável, ouviam-se as exclamações, os gritos*, a fuga foi geral, em menos de um minuto apareceu deserta a área de estacionamento, ficaram as betoneiras abandonadas, aqui e além algumas ainda a funcionar, com as misturadoras girando, cheias de um betão que três minutos antes deixara de ser preciso e agora se tornara inútil. *Pela primeira vez um arrepio de medo perpassou na península e na próxima Europa*. Em Cèrbere, bem perto dali, as pessoas, correndo para a rua premonitoriamente como o tinham feito os seus cães, diziam umas para as outras, Estava escrito, quando eles ladrassem acabava-se o mundo, e não era precisamente assim, escrito nunca estivera, mas nos grandes momentos precisamos sempre de grandes frases, e esta, Estava escrito, não sabemos que prestígio tem que ocupa o primeiro lugar nos prontuários do estilo fatal. Temendo, com mais razões do que ninguém, o que estava para acontecer, os habitantes de Cèrbere começaram a abandonar a cidade, em maciça migração para terras mais sólidas, tal vez que o fim do mundo não

chegasse tão longe (SARAMAGO, 1986, p. 30, el subrayado me pertenece).

[La hendidura no se había ensanchado, y eso sólo podía significar que la junción de las paredes ya no se hacía como antes a veinte metros de profundidad, sino a muchos más, sólo Dios sabe cuántos. Los operadores retrocedieron, asustados, pero el deber profesional, convertido en instinto adquirido, mantuvo funcionando las cámaras, trémulas sí, y *el mundo pudo ver los rostros alterados, el pánico irrefrenable, se oían las exclamaciones, los gritos*, fue general la fuga, en menos de un minuto apareció desierta el área de estacionamiento, se quedaron las hormigoneras abandonadas, aquí y allá aún alguna funcionando, con las mezcladoras girando todavía, llena de un cemento que minutos antes había dejado de ser preciso y ahora resultaba inútil. *Por primera vez, un estremecimiento de horror cruzó la península entera y toda la cercana Europa.* En Cerbère, muy cerca de allí, las personas corriendo por la calle premonitoriamente como antes lo habían hecho sus perros, se decían unas a otras, Estaba escrito, cuando ladraban se acababa el mundo, y no era precisamente así, nunca escrito estuvo, pero en los grandes momentos precisamos siempre grandes frases, y ésta, Estaba escrito, no sabemos qué prestigio tiene que ocupa el primer en los prontuarios de estilo fatal. Temiendo, con más razones que nadie, lo que estaba a punto de ocurrir, los habitantes de Cerbère empezaron a abandonar la ciudad en compacta emigración hacia tierras más sólidas, tal vez el fin del mundo no llegase tan lejos (SARAMAGO, 1999, p. 38).

Este recorte me resulta muy útil porque, a su modo, articula el dato objetivo con la subjetiva que afecta a la población que vive en ese lugar (los rostros alterados, los gritos, las exclamaciones); conecta los estudios científicos que se realizan sobre el hecho particular con el costo humano y social que supone a la hora de constatar su irremediabilidad. Vemos así algo

que sucede en el texto y que tiene su correlato en la experiencia de los ciudadanos de cara a ese fenómeno inmediato: un corrimiento de las dos dimensiones, la objetiva que se desvanece por insuficiente y la subjetiva que crece y se envalentona a raíz de la falta de evidencias con el riesgo de hacerse incontenible. Así, la constatación de que la hendidura no es superficial como originariamente se había pensado no explica nada pero deja en claro que el resquebrajamiento viene desde la profundidad misma y por eso es imposible corregirlo. Sin causas que den razones definitivas y concluyentes no queda otra alternativa más que recurrir a la imaginación, de ahí que leer en el fenómeno la “irrupción de lo absurdo”, o entenderlo como la “proliferación de lo fantástico” resulta una tentativa posible.

Lo que queda claro es que, de repente, el “mundo” que conocíamos es afectado por un elemento sobrenatural que aparece de la nada para horadarlo y transformarlo significativamente. Se trata de algo tan potente que borra de un plumazo la “normalidad” tal como la conocíamos y si bien augura una nueva como sustituta (cuyos rasgos serán definidos con el paso del tiempo) no deja de suscitar temor o temblor a su paso. Lo vemos en la Península Ibérica que ha dejado de ser península pero lo vemos, también, en los ciegos del *Ensaio* que deben arreglárselas como pueden en la nueva situación, como lo vemos en nosotros y en nuestra experiencia, modificados radicalmente por la COVID19 desde su ensañamiento en nuestras vidas.

Un aspecto complementario a destacar tiene que ver con la idea de comunidad. Tanto en un libro como en el otro, la atención narrativa se concentra en ese colectivo afectado por la irrupción de lo insólito³ que transforma la cotidianeidad. A diferencia de lo que sucede en *A caverna* en el que la primera víctima es una sola persona y luego se prolonga hacia un grupo reducido que se teje alrededor de ese personaje, en los libros del corpus, el elemento plural adquiere protagonismo desde el primer momento, sea de manera general (los ciudadanos) o de manera específica (el grupo humano que forman y/o constituyen a raíz de la crisis). Las expresiones destacadas en la cita transcrita, “rostos alterados” [rostros alterados], “pánico insofreável” [pánico irrefrenable] y “arrepio de medo” [estremecimiento de horror] nos dan la escala necesaria para entender la lógica del miedo que se vuelve pánico ante la transformación de las condiciones de vida advenidas de la crisis⁴.

Es interesante la dialéctica que se teje entre el elemento exterior que socava y los modos a través de los cuales se interioriza el miedo, sobre todo porque después éste gana mayor fuerza. La existencia de un virus letal no sería tan grave si no estuviera vinculada a un posible contagio y éste sería menos

corrosivo si no implicara el miedo. Quiero detenerme de manera especial en esta cuestión antes de pasar a la segunda parte porque lo identifico como el leit-motiv de las tres novelas aquí citadas, al menos en su fase inicial. Si en *Ensaio* permanece como constante debido a la dependencia que se teje entre los apestados, en el caso de Cipriano Algor funciona de manera invalidante hasta que logra ser remontado a partir de un nuevo proyecto. En *A jangada*, por el contrario, se construye ejemplarmente: toda referencia al conjunto innominado de ciudadanos está construida a partir de esta motivación lo que no sucede con el grupo de los viajeros que superada esa fase, son aleccionados por la aventura que propician.

Los suplementos ficcionales derivados hasta aquí ponen énfasis en la figura societaria, distinguiendo incluso, entre el común y la comunidad ya que — en todos los casos traídos a colación — los personajes principales se organizan en grupos que se autogestionan por fuera de lo institucionalmente establecido. Para poder avanzar a este respecto, tendremos que decir alguna cosa respecto del “miedo” como elemento aglutinador ya que no podemos pasarlo por arriba, y prestarle especial atención a la organización política y el dominio del poder, que es lo que haremos en las próximas páginas. Por ahora pensemos que la plataforma narrativa que habilitan los textos de José Saramago de cara al coronavirus no pasa por las sensaciones encontradas que experimentamos a nivel individual sino por aquéllas que nos comprometen como colectivo.

La categoría del miedo — que tomamos de Giorgio Agamben y de su sagaz rastreo en el material teórico que estamos considerando — aporta elementos de valor para tener en cuenta. El filósofo italiano entiende que el miedo — siguiendo a Heidegger — es una tonalidad emotiva, o mejor todavía, la tonalidad emotiva por excelencia, “que se abre cuando el ser humano al perder el nexo entre el mundo y las cosas, se halla irremediabilmente entregado a los entes intramundanos y no puede desentrañar su relación con una “cosa”, que ahora se vuelve amenazante” (AGAMBEN, 2021, p. 125).

Si la causa es obliterada por falta de información precisa, el desencadenamiento de los sucesos y la gravedad de los hechos que trae aparejado se debe a esta inflexión del orden de lo subjetivo. El miedo pone en marcha los eventos y crea el puente necesario entre el exterior objetivo y el interior personal que lo registra e incorpora. En el exterior está “la cosa, el ente intramundano que existe fáctica e inexorablemente, sin ninguna trascendencia posible” (p. 124) frente a la cual el sujeto reacciona con miedo y éste “no proviene de afuera ni de adentro: surge en el ser-en-el-mundo mismo como

una de sus modalidades” (p. 120). A saber: “la apertura que se da en la tonalidad emotiva tiene, entonces, la forma de un ser remitido a algo que no puede ser asumido y de lo cual se busca — sin éxito — escapar” (p. 120). Por esta razón gana terreno y obnubila cualquier posibilidad de resistencia.

II

En este nuevo apartado quiero volver sobre el pasaje transcripto de *A jangada* a fin de promoverlo como elemento heurístico para el análisis de *Ensaio* y detectar los rasgos constitutivos de la “invención” de la epidemia en la narrativa de José Saramago. Me valgo en esta denominación para interpretar — con los elementos del texto — la experiencia que nos toca vivir en el presente. Me parece importante porque al decir “invención” afirmo — por vía lingüística — el carácter ficcional de la matriz discursiva que se pone en juego en estas coordenadas, de modo que se tornen legibles para la comprensión de la historia que busca ser contada.

Estos componentes pueden ser resumidos en las líneas abiertas más arriba: la irrupción de lo absurdo que socava, el acostumbramiento a la situación de excepcionalidad, la naturalización de la experiencia y la “nueva normalidad” que, como sea, tiene lugar después de una catástrofe. Destaco este último señalamiento porque en *A jangada* no se invierte la situación sobre el final del texto ya que la Península Ibérica separada del resto de Europa, por más presunciones que se hagan al respecto, no vuelve a su estado original. En el texto de 1995, por el contrario, se procede de otra manera porque los ciegos recuperan la vista y dan por concluida la primera fase de la pandemia, que - años más tarde, volverá a radicalizarse a través de una nueva, la del voto en blanco. El libro *Ensaio sobre a lucidez* (2014) [Ensayo sobre la lucidez] es claramente su continuación. Y, en este sentido, evidencia que las cosas volvieron a situarse sobre su eje antes de desarmarse otra vez. Resulta curioso este ciclo de inicio, término y recidiva. Veremos si en el caso de la COVID-19 ocurre lo mismo o no, pero para eso falta más tiempo.

Como vemos, el tránsito *A jangada* y *Ensaio* presenta una hondura existencial impresionante, pero aborda la cuestión desde dos lugares diferentes: el ontológico y el político institucional, y esto porque se trata de dos costados claramente imbricados en la experiencia humana. Al fin y al cabo, la “coralidad” de los libros que integran el corpus es un claro testimonio de esa vitalidad: no es el sujeto individual el objeto de la reflexión, sino la comunidad

de la que este forma parte en mayor o menor medida y en conjunción con las circunstancias históricas que lo rodean.

Quiero reafirmar esta articulación entre existencia y política, es decir la “dimensión humana y afectiva”; y la “dimensión social y política” porque el título asignado a este trabajo tiene como sustrato un artículo periodístico que escribió Giorgio Agamben el 26 de febrero de 2020 con el título de “La invención de una pandemia” (*Il Manifesto*), de quien recojo las expresiones resaltadas. Para poder decir algunas palabras acerca de este texto conviene enfatizar el término “invención” y señalar, en consecuencia, que se trata de una clara ironía (o mejor, un sarcasmo) con la cual se pretende fustigar la administración de la pandemia de la COVID-19 realizada por el poder de turno en su propio país y por los líderes políticos que encabezan el gobierno, en el mundo entero.

En las páginas precedentes hemos visto la pertinencia de utilizar el concepto de “invención” haciéndolo converger con la idea de ficción a los fines de explicar la crisis que está en el germen de las producciones narrativas traídas a colación pero no es lo que pasa en el artículo de Agamben que, entrenado como está en los análisis literarios, prefiere utilizarlo en otro sentido e instalar alguna suspicacia respecto de la “verdad” y de la “realidad” de la pandemia en curso. El concepto de “invención” funciona, de esta manera, como una excusa para otra cosa. Y esa otra cosa es la maquinación (manipulación) política de los organismos e instituciones públicas respecto de cómo debe ser leído el fenómeno y cómo deben cumplirse las premisas que le dan cabida. Lo que básicamente pretende señalar Agamben es que el eje de la comprensión del fenómeno en su totalidad no pasa por la conceptualización médica o sanitaria de la infección como se nos quiere hacer creer cuanto por el aprovechamiento que hace el aparato de poder para afirmar los gestos de un nuevo despotismo e instalar un estado de excepción permanente para controlar a la población. En el razonamiento del pensador italiano esos dos costados antes destacados, el existencial y el político, están entrelazados pero con fuerte dominancia del segundo.

Lejos de utilizar la selecta bibliografía que acompaña esta reflexión como fuente de autoridad inculdicable, lo que me interesa es sopesar la sospecha y esto porque es imposible deslindar el campo de la salud y de la experiencia sanitaria de los artilugios políticos que se exponen sobre la marcha a partir de decisiones que deben ser cumplidas a rajatabla por todos los ciudadanos. Lo vimos en la experiencia diaria con los decretos que ordenaron el confinamiento y la cuarentena y lo podemos reconocer también

en la ficción de Saramago cuando, como se lee en *Ensaio*, los primeros contagiados fueron instalados en el manicomio y se tornaron objeto servil de las fuerzas policiales y militares encargadas de su control. El caso del ladrón del automóvil, devenido interno, que es fulminado por no saber conducirse en el pabellón cuando fue a buscar socorro, así lo acredita. Por otro lado, la división en bandos entre camaratas vecinas, además de mostrar los límites del horror a los que puede llegar la condición humana cuando librada al puro instinto, expone la rivalidad y el “sálvese quien pueda” que domina en situaciones extremas en las que el poder (externo e interiorizado) reparte las cartas y de desvincula de sus consecuencias.

En lo que sigue voy a intentar desanudar la dialéctica en suspenso que se cuece entre el saber científico y su instrumentación política sopesando algunas ideas sobre las nociones de verdad y realidad que se costuran por su intermedio ya que también forma parte de la discusión crítica introducida por Agamben. Dudar de la “realidad” de la pandemia al día de hoy resulta escandaloso por su cruda evidencia, es decir, el número de infectados y de muertos que se registraron en el mundo entero, pero el desconocimiento de la causa exacta habilita el conspiracionismo. Como sucede con las derivas ficcionales analizadas en la primera parte de este trabajo, el saber construido es siempre parcial e inexacto; la ciencia avanza por aproximaciones y a veces afirma un punto de vista y otro día lo pone en duda. Lo mismo sucede con los “especialistas” ya que no siempre sostienen una versión unívoca y canónica que pueda explicar el virus, la infección y el desarrollo acabado de la pandemia. El eje del saber, o mejor dicho, la dialéctica construida entre un saber certero y un saber incierto, atraviesa las novelas de Saramago, muchas veces sin resolución definitiva; si en *Ensaio* gana la escena del primer capítulo cuando son convocados los especialistas oftalmólogos, después queda inconclusa porque los profesionales intervinientes son alcanzados por la dolencia y deben interrumpir los diagnósticos sobre los que venían especulando. En *A jangada*, el proceso es más paulatino y el equipo de especialistas acompaña varios pasajes de la novela, primero explicando el resquebrajamiento de los Pirineos y después los avances arbitrarios de la Península devenida balsa. En esos registros se revelan diferentes tesis construidas sobre diferentes escenas pausibles; los oficiantes parecen cumplir su tarea con convicción y sin intereses mezquinos. Aun así, el saber alcanzado es insuficiente y no siempre lleva a buen puerto.

Sobre la realidad de la pandemia no hay ninguna explicación suficiente que baste por sí misma. Sucede con ella lo que se produce en los modelos

ficcionales que estamos considerando. Lo que pasa es que a la hora de no poder encontrar una verdad que ponga blanco sobre negro respecto del tema, quedan dos alternativas: o explicar el fenómeno por vía de un realismo fantástico que se teje por su intermedio, es decir, la solución que adopta Saramago de cara a su vocación literaria; o negar la evidencia y leer conspirativamente las acciones políticas que se valen de esa excusa para domesticar a los ciudadanos, que es el camino elegido por Agamben. Es decir, apelar a la alegoría o conjurar los hechos por vías del sarcasmo. Quiero detenerme en “las condiciones éticas y políticas de la pandemia” (9) porque las creo relevantes y porque pruebas sobran de que el poder financiero internacional puede estar detrás de estos dispositivos de bio-seguridad que se instrumentan como respuesta. Que Saramago era perfectamente consciente de eso, no hay duda alguna. Basta recordar la explosión de la estación — cuidadosamente preparada y perfilada — de la que se pasa revista en el *Ensaio sobre a lucidez*, o el caso del camión quemado en *A caverna*, que es paradigmático. Lo que queda por resolver es si este íntrigulis cabe o no en una situación como la que estamos viviendo o se trata sólo de un exceso de imaginación.

III

Para cerrar este trabajo quiero remitir a la novela *A caverna*, incluida también en el corpus como correlato conforme fue explicitado más arriba. Si en el análisis específico de la primera parte me limité a algunos breves trazos no fue porque me resultara de menor valía sino porque el caso narrativo planteado en la historia es, inicialmente individual y ligado a la edad del alfarero y a sus condiciones de trabajo frente a los avances de la modernidad y el neoliberalismo. Creo — sin embargo — que incluir la novela en la apreciación general que estamos realizando no sólo es pertinente cuanto este esfuerzo es perfectamente viable, sobre todo considerando las últimas páginas del texto. Una cierta sintonía entre este libro y *A jangada de pedra* me dan recursos para pensar la nueva normalidad y las perspectivas de futuro haciéndolas corresponder con la conclusión de *Ensaio*.

Al comienzo de la novela, Cipriano Algor, el protagonista de la historia, queda sin trabajo no porque se haya entregado a la vagancia ni tenga pretensiones extravagantes; sucede que el único proveedor al que le entrega las mercaderías que fabrica (implementos de cocina realizados en barro) ha tomado la decisión de cesar la contratación de sus servicios porque el producto

ha dejado de interesarle a la empresa (el Centro). Si bien esta decisión no es taxativa al principio ya que se ejecuta de a poco, el desarrollo posterior conduce al cese de la actividad laboral, aun cuando el protagonista ha intentado reinventarse con productos alternativos (muñecos) elaborados con el mismo material. Para Cipriano Algor, la experiencia de quedarse de un día para otro sin trabajo, con 64 años de servicio y conservando sus capacidades intactas es equivalente a recibir un martillazo en la cabeza por la desazón que le provoca.

A diferencia de lo que sucede en las otras dos obras analizadas, la causa no es de orden sobrenatural y menos aún, inexplicable. Hay razones valederas que pueden arbitrarse aunque estas resulten insuficientes y precarias. La primera parte de la narración se concentra en esta encrucijada de la que el alfarero pretende salir airoso con la ayuda de su hija Marta y su yerno Marçal, hasta que debe rendirse en virtud de la falta de alternativas. Entonces, le cabe al protagonista asumir su destino de desempleado y ser asistido de favor por el yerno que lo lleva a vivir al Centro Comercial cuando es ascendido a guarda residente. Los capítulos finales lo encuentran prostrado anímicamente y con una clara sensación de discapacidad que no dura mucho tiempo porque en sus inspecciones nocturnas por el establecimiento descubre que ha sido encontrada bajo la superficie, en el piso 05, la caverna a la que refiere el platónico por todos conocidos. La revelación es de tal hondura que lo modifica existencialmente — no porque esté en ese lugar inesperado — sino porque reconoce en los cuerpos petrificados, a los que tiene acceso, el espejo de su propia vida. Resuelve, en consecuencia, entregarse al acaso, sin saber a ciencia cierta de que va a vivir y cuáles serán las razones de su subsistencia

Por eles serem muito mais do que simples pessoas mortas é que não quero continuar a viver aqui, E nós, e eu, perguntou Marta, Decidireis da vossa vida, eu já decidi da minha, não vou ficar o resto dos dias atado a um banco de pedra e a olhar para uma parede (SARAMAGO, 2000a, p. 337).

[Porque ellos son mucho más que simples personas muertas yo no quiero seguir viviendo aquí, Y nosotros, y yo, preguntó Marta, Decidiréis vuestra vida, yo ya he decidido la mía, no voy a quedarme el resto de mis días

atado a un banco de piedra y mirando una pared (SARAMAGO, 2000b, p. 437)].

El mismo camino sigue su hija embarazada y su marido que escogen abandonar las cómodas instalaciones del Centro para proyectar una vida diferente *contagiados* y convencidos de esa evidencia. De repente, se consolida una comunidad entre los miembros de la familia a la que se suma la vecina Isaura Madruga y el perro Achado (Encontrado) que — en conjunto — se entregan al devenir. Este cierre en el que la aventura individual de un personaje se transforma en experiencia grupal, remite necesariamente a los textos trabajados en la primera parte: el grupo de ciegos liderado por la mujer del médico, la única persona que no ha perdido la vista en medio de la barbarie; y el grupo formado por los viajeros que deciden entender la vida de la balsa como una oportunidad única, que no sólo los afirma como ibéricos, sino que les augura un destino de amor, amistad y solidaridad.

Ahora bien, estos finales que apelan al colectivo suponen una afirmación ética y política que el autor quiere ponderar como propicia pero que queda abierta para todos (para el propio escritor y para sus lectores). En esos personajes no faltan las dudas y sobran los miedos y las inseguridades. Saben que se avienen a lo nuevo, a una “nueva normalidad” a la que habrá que dar forma y atribuirle un sentido. La pregunta por el futuro no se hace esperar y para no ser ilusoria, se funda solo en la esperanza que es casi lo mismo. La frase que repite Isaura Madruga funciona como un claro desiderátum, al que habrá que encarnarlo con acciones concretas pero sobre todo, juntos.

Acreditas na divina providência que vela pelos desvalidos, Não, o que creio é que há ocasiões na vida em que devemos deixar-nos levar pela corrente do que acontece, como se as forças para lhe resistir nos faltassem, mas de súbito percebemos que o rio se pôs a nosso favor, ninguém mais deu por isso, só nós, quem olha julgará que estamos a pontos de naufragar, e nunca a nossa navegação foi tão firme (SARAMAGO, 2000a, p. 346).

[Crees en la divina providencia que vela por los desvalidos, No, creo que hay ocasiones en la vida en que debemos dejarnos llevar por la corriente de lo que

sucede, como si las fuerzas para resistir nos faltasen, pero de pronto comprendemos que el río se ha puesto a nuestro favor, nadie más se ha dado cuenta de eso, sólo nosotros, quien mire creerá que estamos a punto de naufragar, y nunca muestra navegación fue tan firme (SARAMAGO, 2000b, p. 449).

Esta pregunta sobre la nueva normalidad y el futuro no pasa desapercibida para Agamben que — desde sus investigaciones históricas — ha pretendido siempre imaginar “la comunidad que viene”. El filósofo italiano tiene clara conciencia de que algún día esta corriente — sanitaria y política — del coronavirus llegará a su fin y que se abrirá una opción a nuestro frente, la de continuar igual a lo que éramos o haber aprendido de la dolorosa experiencia que se ha cernido a nuestro alrededor. En estos enunciados que reproduzco podemos leer la convergencia que sus textos tienen con el pensamiento de José Saramago.

No obstante, una cosa es cierta: no podremos simplemente volver a hacer todo como antes, no podremos, como hemos hecho hasta ahora, fingir que no vemos la situación extrema a la cual nos han conducido la religión del dinero y la ceguera de los administradores. Si la experiencia que hemos atravesado ha servido de algo, deberemos volver a aprender muchas cosas que habíamos olvidado. Ante todo deberemos observar de un modo diferente la tierra donde vivimos y las ciudades donde habitamos. Deberemos preguntarnos si tiene sentido volver a adquirir, como de seguro nos dirán que hagamos, las inútiles mercancías que la publicidad buscará imponernos como antes, y si no sería quizá más útil estar en condiciones de proveernos por nosotros mismos al menos algunas necesidades elementales, en vez de depender del supermercado para cualquier cosa. Deberemos preguntarnos si es justo subirnos nuevamente a los aviones para pasar las vacaciones en lugares remotos y si tal vez no es más urgente aprender a habitar de nuevo los sitios en que vivimos, a mirarlos

con ojos más atentos. Porque no hemos perdido la capacidad de habitar. Hemos aceptado que nuestras ciudades y nuestras aldeas hayan sido transformadas en parques de diversiones para los turistas, y ahora que la epidemia los ha hecho desaparecer y las ciudades que habían renunciado a toda otra forma de vida se han reducido a no-lugares espectrales, debemos comprender como era una elección errada, como casi todas las elecciones que la religión del dinero y la ceguera de los administradores nos han sugerido que hagamos (AGAMBEN, 2021, p. 29).

El saber sobre el futuro — como Benjamin nos ha enseñado [Tesis B] (BENJAMIN, 2009, p. 31) — es obra de adivinos e iniciados; no está al alcance de Saramago ni de Agamben, ciertamente. Pero la evaluación de sus consecuencias depende de la sagacidad de la mirada, esto es, la capacidad de entender los signos de los tiempos y lo que tienen para enseñarnos. El diálogo final del médico con su mujer en *Ensaio* clarifica mejor las cosas porque le da una razón metafísica a la sinrazón epistemológica de la epidemia, haciéndonos ver lo distraídos que a veces estamos de cara a lo importante que nos sucede.

Por que foi que cegámos, Não sei, tal vez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem (SARAMAGO, 1995, p. 310).

Por qué nos hemos quedado ciegos, No lo sé, quizá un día lleguemos a saber la razón, Quieres que te diga lo que estoy pensando, Dime, Creo que no nos quedamos ciegos, creo que estamos ciegos, Ciegos que ven, Ciegos que, viendo, no ven (SARAMAGO, 2006, p. 373).

Al plantearle la mujer a su marido que siempre estuvieron [estuvimos] ciegos, afirma que la de hoy no es una situación excepcional, sino sólo su parte más visible⁵. Hay una fractura en nuestra percepción que viene de antes, de ese momento en que nos entregamos al sistema sin cuestionarlo ni horadarlo. A lo mejor las causas y su demostración empírica, esas obsesiones que

asumimos como punto de partida de la argumentación, se encuentren subordinadas a esta ignominia de la que esperamos despertar algún día.

Saramago y Agamben coinciden en esta línea de lectura, pese al perfil crítico y desconfiado del segundo. Así lo revela este enunciado en el que se muestra singularmente a fin a nuestro escritor:

Por esta razón — cuando se declare el fin de la emergencia, de la peste, si esto alguna vez llega a hacerse —, no creo que sea posible, al menos para aquellos que han mantenido un mínimo de lucidez, volver a vivir como antes. Y quizás este sea hoy el mayor motivo de desesperación, aunque, como se ha dicho, “sólo se nos ha dado la esperanza por el bien de aquellos que no tienen esperanza” (AGAMBEN, 2021, p. 33).

Me gustaría concluir estas apreciaciones teóricas — que desentonan bastante de mi escritura habitual — para hacer algunos señalamientos sobre el abordaje. Desde hace algún tiempo estoy interesado en hacer dialogar entre sí los textos de José Saramago porque siento que uno se encadena necesariamente al otro y muchas veces “in absentia”. Pero más allá del diálogo implícito que tejen los textos del autor portugués entre sí, hay otro elemento no menor que no puede pasar desapercibido y es el lenguaje. *A jangada de pedra* y *Ensaio sobre a cegueira* se construyen discursivamente mediante el recurso de la alegoría y por lo tanto presumen una bi-vocalidad que se hace evidente en el “sentido indirecto” que se quiere comunicar y que se expresa por los retazos de una narración acompañada. Este segundo sentido, vehiculado por el primero, eminentemente narrativo, es existencial y político en los dos libros: nos muestra que la forma en que estamos viviendo está equivocada y que las tramas político-institucionales que rigen nuestro lugar en el mundo están muchas veces desfasadas de nuestras aspiraciones legítimas y humanas. Por eso, podemos sucumbir o intentar algo diferente, como lo hacen los grupos constituidos en las novelas para darles una tónica comunitaria y tal vez, enaltecida, a la experiencia que nos toca.

La ironía se construye también apoyándose en la duplicidad del lenguaje y por esta razón, si bien no se conjuga con la alegoría como recurso, la presupone formalmente. El artículo de Giorgio Agamben que utilizamos como disparador — además de organizarse desde la ironía y el sarcasmo — nos lleva a la misma reflexión existencial y política que los textos de Saramago

aunque focalice más en las entrañas del poder y su dimensión manipulatoria, cosa que — como también señalamos- no es ajena al autor y podría ponderarse desde otro abordaje.

La pandemia del coronavirus ha modificado sustancialmente nuestra percepción de la realidad y nuestra comprensión del tiempo. Así como el dictatum de Adorno inhabilitando el papel de la poesía después de Auschwitz nos hizo tomar conciencia del hiato que se abría después del terror, este fenómeno que — por primera vez en nuestra historia contemporánea — nos ha hecho prisioneros del mismo tren fantasma, alguna cosa debe dejarnos como legado y con mayor o menor acento, llevarnos a ahondar en lo humano y lo comunitario conjurando los intereses mezquinos de las potencias que nos gobiernan para que no nos sigan opacando. Una premisa casi imposible pero que sólo se sostiene con esperanza y compromiso. Y con los finales inciertos a los que nos invita Cipriano Algor poniendo en marcha la furgoneta en busca de lo imposible.

Notas

¹ En Argentina el libro fue publicado por la Editorial Adriana Hidalgo y a la fecha lleva 3 (tres) ediciones, cada una de ellas con agregado de artículos.

² En mi trabajo, vinculo la idea de “crisis” (Krisis) a la idea de “crítica”, a la que entiendo — según Bernstein — como discriminación y corte (krinein) (BERNSTEIN, 2015, p. 14).

³ Es el término escogido por el narrador saramaguiano en *A jangada de pedra* cuando se trata de explicar los fenómenos que llevaron al desprendimiento de la Península del resto de Europa. El equipo de investigadores, a falta de pruebas evidentes, se detiene a estudiar los casos insólitos que podrían explicar el fenómeno.

⁴ En su artículo “¿Qué es el miedo?” Agamben distingue el miedo del espanto [Erschrecken], el horror [Grauen] y el terror [Entsetzen] (2021, p. 123)

⁵ Señala Agamben: “La hipótesis que me gustaría proponer es que de algún modo, aunque no fuese más de manera inconsciente, *la peste ya estaba allí* y que, evidentemente, las condiciones de vida de las personas se habían vuelto tales que *alcanzó con una señal repentina* para que se presentaran como lo que ya eran, es decir, intolerables como una peste. Y este, en cierto sentido, es el único dato positivo que puede extraerse de la situación actual: es posible que, más adelante, la gente comience

a preguntarse si la forma en que vivía era la correcta” (AGAMBEN, 2021, p. 31, el subrayado es mío].

Bibliografía consultada

- AGAMBEN, Giorgio. *La comunidad que viene*. Valencia: Pretextos, 2016.
- AGAMBEN, Giorgio. *En qué punto estamos? La epidemia como política*. 3 ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2021.
- BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad. B. Echeverría. Rosario: Prohistoria, 2009.
- BERNSTEIN, Richard. *Violencia. Pensar sin barandillas*. Barcelona: Gedisa, 2015.
- SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. Lisboa: Caminho, 1986.
- _____. *Ensaio sobre a cegueira*. Lisboa: Caminho, 1995.
- _____. *La balsa de piedra*. Buenos Aires: Alfaguara, 1999.
- _____. *A caverna*. Lisboa: Caminho, 2000a.
- _____. *La Caverna*. Trad. de Pilar del Río. Buenos Aires: Alfaguara, 2000b.
- _____. *Ensaio sobre a lucidez*. Lisboa: Caminho, 2004.
- _____. *Ensayo sobre la lucidez*. Trad. de Pilar del Río. Buenos Aires: Alfaguara, 2004.
- _____. *Ensayo sobre la ceguera*. Trad. B. Losada. Buenos Aires: Alfaguara, 2006.

REESCRITA E PARÓDIA EM JOSÉ SARAMAGO: AS PERSONAGENS FEMININAS DE *O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO*

TAMIRES FARIAS BARBOSA
MARCELO LACHAT

Porei hostilidade entre ti e mulher, entre tua linhagem e a linhagem dela. Ela te esmagará a cabeça e tu lhe ferirás o calcanhar.

À mulher ele disse: “Multiplicarei as dores das suas gravidezes, na dor darás à luz filhos. Teu desejo te impelirá ao teu marido e ele te dominará.”

Ao homem disse: “Porque escutaste a voz da tua mulher e comeste da árvore que te proibira comer, maldito é o solo por causa de ti! Com sofrimento dele te nutrirás todos os dias tua vida.

Ele produzirá para ti espinhos e cardos, e comerás a erva dos campos.

Com o suor do teu rosto comerás teu pão até que retournes ao solo, pois dele foste tirado. Pois tu és pó e ao pó retornarás.”

O homem chamou sua mulher Eva, por ser a mãe de todos os viventes. (GN, 3:15-20)

Introdução

O papel da mulher na sociedade, estabelecido por uma hierarquia com relação ao sexo masculino, é composto por diversos elementos que perpassam fatores biológicos e socioeconômicos. Contudo, a justificativa para que essa hierarquia se mantenha foi definida por Simone de Beauvoir como “imperialismo da consciência humana que procura realizar objetivamente sua

soberania”, ou seja, é a realização da existência do *outro* e a necessidade inata em exercer o *domínio sobre o outro* (BEAUVOIR, 2019, p. 88). E assim a mulher se fez o outro com sua institucionalização sendo reforçada por mitos, formulações de leis e até mesmo atribuições científicas. Beauvoir (1949, p. 89) discute como a sexualidade feminina e o caráter reprodutor serão, intrinsecamente, razões que contribuem para a opressão feminina.

As figuras femininas bíblicas que se destacam por sua relação com Jesus Cristo são Maria — a Virgem — e Maria Madalena, a prostituta. São mulheres que existem para afirmar e abalar as acepções patriarcais. Ao serem parodiadas na obra *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) de José Saramago, essas personagens ganham novos significados por suas histórias terem importantes fatos alterados, culminando assim na subversão das suas imagens. O romance foi por isso parte na razão da mudança do escritor para Lanzarote em 1993; na ocasião, o livro sofreu censura por parte do subsecretário da cultura do governo português, vetado de participar da disputa Prêmio Literário Europeu, acusado de atentar contra a moral católica.

O estilo de escrita do romance, bem como grande parte da obra saramaguiana, não obedece à pontuação convencional, assumindo uma identidade própria. Constantemente questionado sobre seu estilo, Saramago termina por afirmar que sua escrita imita a oralidade. Além do estilo de escrita singular, a ironia se faz presente em todo o seu trabalho. Segundo Linda Hutcheon, a ironia é elemento intrínseco à paródia: “A inversão irônica é uma característica de toda paródia (...). Da mesma forma, a crítica não tem de estar presente na forma de riso ridicularizador para que chamemos de paródia” (HUTCHEON, 1985, p. 18). Ao ser questionado sobre a presença da ironia em sua obra, Saramago declara: “No fundo, sou alguém que gosta de brincar, mas não pode ou não sabe fazê-lo. Isso resolve-se em mim pela ironia, que é muitas vezes virada contra o próprio ou contra as coisas e pessoas que muito quer ou estima” (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p. 232). Desse modo, como afirma Aguilera sobre a escrita saramaguiana:

Compassiva ou cáustica, suavizadora ou severa, reflexiva ou analítica, a ironia costumava participar da comunicação de suas ideias atuando como um catalisador de sua invocação ao leitor para que se implicasse numa perspectiva particular de análise e de compreensão do real, com frequência questionadora,

matizada com o humor, unida com o sarcasmo à medida que passavam os anos. (AGUILERA, 2010, p 227)

A reescrita dos Evangelhos estabelece uma nova ordem ao reconstruir importantes figuras religiosas como personagens com características modernas: estes refletem sobre sua condição, revoltam-se internamente, temem as circunstâncias a que são induzidos, mas, invariavelmente, seus destinos se realizam da mesma forma que nos textos canônicos de Mateus, Marcos, Lucas e João. Comparar as passagens bíblicas e seus correspondentes no romance saramaguiano é apontar características do pós-modernismo na arte, na literatura e no pensamento crítico social.

Ana Paula Arnaut condensa em seu estudo do *Post-modernismo no romance português contemporâneo* (2002) dualidades presentes no conceito de *pós-moderno* e no que este se diferencia do conceito de *moderno*. A pesquisadora demonstra, entre outras coisas, que a formulação do conceito não poderia ser simplificada e definida em termos exatos: caracteriza-se pela subversão dos papéis históricos com o intuito de problematizar conceitos outrora delimitados (ARNAUT, 2002, p. 21).

Linda Hutcheon, no seu estudo crítico *A poética do Pós-Modernismo* (1991) vai além ao afirmar que: “O Pós-Modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia — seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na linguística ou na historiografia” (HUTCHEON, 1991, p. 19). Hutcheon argumenta que de forma abstrata, o pós-modernismo não tem como objetivo desconstruir o papel da historiografia, mas comprometer-se com ele na mesma medida em que o questiona. Sobre as concepções de paródia e metaficção historiográfica é possível traçar um paralelo entre ambas as obras — a bíblica e a saramaguiana — e analisar conceitos que perpassam a construção do romance pós-moderno.

Tomar como objeto de estudo a Bíblia enquanto obra literária é assumir uma descentralização do cânone enquanto verdade inquestionável, sendo este o primeiro ato de subversão. Discutir as novas nuances que ganham as duas personagens femininas saramaguianas proporciona uma reflexão sobre a importância dessas personagens na construção de conceitos de feminilidade, maternidade e sexualidade feminina.

Maria, mãe de Jesus

O romance de Saramago altera fatos pontuais na história de Maria, mãe de Jesus Cristo. Desde a concepção de Jesus, a existência de outros filhos, até a relação que conservava com Jesus. As disparidades, por menores que sejam, convertem-na em uma mulher que carregou, deu à luz e criou o filho de Deus, mesmo sem ter o conhecimento disso. Ela só recebe a confirmação quando Jesus é adulto e um anjo lhe aparece para fazer a revelação. Esse diálogo se assemelha à passagem que se encontra em Lucas (LC, 1:26-37), na qual Maria recebe a notícia de que está grávida. Contudo, o trecho correspondente no romance é repleto de ironia e frieza, com uma certa comicidade no tom de superioridade do anjo que fala com ela:

Deves saber, ó Maria, que o senhor pôs sua semente de mistura com a semente de José na madrugada que concebeste pela primeira vez, e que, por conseguinte é consequência, dela, da do senhor, e não da do teu marido, ainda que legítimo, é que foi engradado o teu filho Jesus. Ficou Maria muito assombrada com a notícia, cuja substância felizmente não se perdeu na elocução confusa do anjo, e perguntou, Então Jesus é filho de mim e do senhor, Mulher, que falta de educação, deves ter cuidado com as hierarquias, com as precedências, do Senhor e de mim é que deverias dizer, Do Senhor e de ti, Não, do Senhor e de ti, Não me baralhes a cabeça, responde-me ao que te perguntei, se Jesus é filho, Filho, o que se chama filho, é só do Senhor, tu, para o caso, não passaste de ser uma mãe portadora, Então o Senhor não me escolheu, Qual quê, o Senhor ia só a passar, quem estivesse a olhar tê-lo-ia percebido pela cor do céu, mas reparou que tu e José eram gente robusta e saudável, e então, se ainda te lembras de como essas necessidades se manifestavam, apeteceu-lhe, o resultado foi, nove meses depois, Jesus (...) Diz me, anjo do Senhor, é mesmo verdade que meu filho Jesus viu Deus, Sim, e como uma criança que encontrou o seu primeiro ninho, veio a correr mostrar-to, e tu céptica, e tu desconfiada, disseste que não podia ser verdade, que

se ninho havia estava vazio, que se ovos tinha, eram goros, e que se os não tinha, comera-os a serpente. Perdoa-me meu anjo por ter duvidado, Agora não sei se estás a falar comigo ou com o teu filho, Com ele, contigo, com ambos, que posso eu fazer para emendar o mal feito, Que é que te aconselharia o teu coração de Mãe, Que fosse procurá-lo, dizer-lhe que creio nele, pedir que me perdoe e volte para casa (...) Para que quer o Senhor meu filho (...) Para que o quer, perguntas tu, pois olha que é uma boa pergunta, sim senhor, o pior é que eu não sei responder-te, a questão, no estado actual, é toda entre eles dois, e Jesus não creio que saiba mais do que a ti te terá dito (...) Nada mais direi, sou realmente a escrava do senhor, cumpra-se em mim segundo a sua palavra, diz-me só, depois de todos esses meses passados, onde poderei encontrar meu filho, Procura-o, que é a tua obrigação, ele também foi a procura da ovelha perdida, Para matá-la, Sossega, que a ti não te matará, mas tu, sim, o matarás a ele, não estando presente na hora da sua morte, Como sabes que não morrerei eu primeiro, estou bastante próximo dos centros de decisão para sabê-lo (...). (SARAMAGO, 1991, p. 309-312)

Outro importante fato que se altera no romance é a forma como Jesus é concebido. A castidade de Maria é fato amplamente disseminado pelo cristianismo e conhecido mesmo entre os não praticantes da religião. Popularmente conhecida como a Virgem Maria, há passagens bíblicas que afirmam que Maria era uma mulher solteira que foi escolhida para gerar o filho de Deus. Em Mateus (MT, 1:18), Maria era comprometida com José, mas ainda não coabitavam. Ainda em Mateus (MT, 1:24-25), há a afirmação de que José a aceitou como esposa mesmo estando grávida, e que não tiveram relações até o nascimento de Jesus. Em Lucas (LC, 1:26-27), há uma nova afirmação de que a mulher comprometida com José era virgem e achava-se grávida do Espírito Santo. No romance saramaguiano os fatos são alterados quando Maria deixa de ser a mulher virgem que deu à luz e passa a ser a esposa de José, com uma vida conjugal comum. O ato sexual que resulta na concepção de Jesus é narrado

em detalhes e os sentimentos e reflexões das personagens também são considerados:

Ela desviou os olhos, soergueu um pouco a parte inferior da túnica, mas só acabou de puxá-la para cima, à altura do ventre, quando ele já se vinha debruçando e procedia do mesmo modo com a sua própria túnica, e Maria, entretanto, abria as pernas, ou as tinha aberto durante o sonho e desta maneira as deixara ficar, fosse por inusitada indolência matinal ou pressentimento de mulher casada que conhece os seus deveres. (SARAMAGO, 1991, p. 24-25).

Essa alteração implica fatores moralmente estabelecidos sobre a castidade da mulher cuja importância entre as demais mulheres se destaca justamente pelo fato de ser mãe e virgem: dois fatos biologicamente incompatíveis. Nancy Qualls-Corbett trata da natureza arquetípica da imagem da Virgem, e afirma que com o desaparecimento dos cultos à deusa, esta pode ter sido integrada à imagem de Maria, tornando assim sua figura imaculada:

Na Idade Média em especial, a veneração proveniente da deusa ressurgiu sob a forma de culto à Virgem Maria. (...) Novamente, a veneração da Virgem evidenciava um *status* mais elevado para a mulher, bem como uma atitude mais positiva em relação à natureza feminina. (...) Ao longo da época do Renascimento e da Reforma, a repressão da natureza feminina tornou-se mais severa. Os atributos positivos da deusa foram espiritualizados e harmonizados aos da santa Virgem. Grandes catedrais, cuja imensa altura guiava os olhos ao céu, foram erguidas em nome dela. Tais atitudes eram compensadas por atitudes negativas em relação à mulher mundana, a qual era encarada como destrutiva, portadora de pacto com o demônio, ou declarada bruxa. (QUALLS-CORBETT, 2002, p. 60-61, grifos da autora)

Simone de Beauvoir atribui o mito virginal de Maria à repugnância do Cristianismo ao corpo feminino — e ao fato de que a vida, portanto a morte, permanecem intrinsecamente ligadas à mãe:

A repugnância do Cristianismo pelo corpo feminino é tal que ele consente em destinar seu Deus a uma morte ignominiosa, mas poupa-lhe a mácula do nascimento: o concílio de Éfeso no Oriente, o de Latrão no Ocidente afirmam a concepção virginal de Cristo. Os primeiros padres da Igreja — Orígenes, Tertuliano, Jerônimo — pensaram que *Maria parira no sangue e imundície como as outras mulheres*, mas é a opinião de santo Agostinho e santo Ambrósio que prevalece. O seio da virgem permaneceu fechado. (BEAUVOIR, 2019, p. 233, grifos meus)

Mais adiante, Simone de Beauvoir (2019, p. 236) sublinha que o Cristianismo “proclamará um certo plano de igualdade entre homem e mulher”. Contudo, a negação da sexualidade feminina e a adoração ao filho serão os caminhos da sua sacralidade:

É como mãe que a mulher é temível; é na maternidade que é preciso transfigurá-la e escravizá-la. A virgindade de Maria tem principalmente um valor negativo. Não é carnal aquela por quem a carne foi resgatada; não foi tocada nem possuída. (...) Se se recusa Maria o caráter de esposa é para exaltar puramente a Mulher-Mãe. Mas é somente aceitando o papel subordinado que lhe é designado que será glorificada. “Eu sou a serva do Senhor”. Pela primeira vez na história da humanidade, a mãe ajoelha-se diante do filho; reconhece livremente a própria inferioridade. É a suprema vitória masculina que se consuma no culto de Maria: é a reabilitação da mulher pela realização de sua derrota. (BEAUVOIR, 2019, p. 236 a 237)

Assim, ao sublinhar o milagre da concepção de Jesus, a junção de maternidade e a virgindade tornam Maria uma mulher inalcançável para as demais de seu gênero, afirmando o poder do filho que não nasce do pecado como os demais seres humanos. Não resta nada além de santificá-la,

reforçando a natureza pecaminosa das outras mulheres e a obrigação de torná-la fruto de adoração.

Na passagem da anunciação da gravidez de Maria, a maior diferença está em quem anuncia. Na Bíblia, a passagem é protagonizada por anjos que aparecem para diferentes pessoas. Em Mateus, o anjo aparece para José como forma de persuadi-lo a aceitar Maria como sua esposa:

Enquanto assim decidia, eis que o Anjo do Senhor manifestou-se a ele em sonho e, dizendo: “José, filho de Davi, não temas receber Maria, tua mulher, pois o que nela foi gerado vem do Espírito Santo. Ela dará luz a um filho e tu o chamarás com o nome de Jesus, pois ele salvará o seu povo dos seus pecados”. Tudo isso aconteceu para que se cumprisse o que o senhor havia dito pelo profeta: *Eis que a virgem conceberá e dará luz a um filho, e o chamarão com o nome de Emanuel*, o que traduzindo significa: “Deus está conosco”. José, ao despertar do sono, agiu conforme o Anjo do Senhor lhe ordenara e recebeu em casa sua mulher, mas não a conheceu até o dia em que deu à luz a um filho. E este o chamou com o nome de Jesus. (MT, 1:20-25)

Já em Lucas, a anunciação se dá em três etapas diferentes. A primeira etapa foi o milagre da concepção de Isabel, uma mulher já de idade avançada e estéril. João foi anunciado por um anjo a Zacarias, esposo de Isabel, dando-lhe a notícia de que sua esposa estava grávida “Não temas Zacarias, porque tua súplica foi ouvida, e Isabel, tua mulher, te dará um filho, ao qual porás o nome de João” (LC, 1:13). Na segunda etapa, o anjo Gabriel fala diretamente com Maria para dizer que ela está grávida e que seu filho iria se chamar Jesus: “Não temas, Maria! Encontraste graça junto de Deus. Eis que conceberás no teu seio e darás à luz um filho, e o chamarás com o nome de Jesus”. (LC, 1:30-31). E na última etapa, Maria visita sua prima Isabel que está esperando um filho: João Batista. A criança agita-se no seu ventre: “Bendita és tu entre as mulheres e bendito o fruto do teu ventre! Donde me vem que a mãe do meu Senhor me visite? Pois quando tua saudação chegou aos meus ouvidos, a criança estremeceu de alegria em meu ventre” (LC, 1:42-44). Já em Saramago, os fatos se alteram e se altera também o protagonista deste feito. Quem vai visitar Maria e dizer a ela que está grávida não é mais um anjo, mas sim o diabo que

aparece sob a forma de um mendigo que lhe pede comida e lhe dá em troca um punhado de terra reluzente. Assim, ele dá a notícia:

Mulher, tens um filho na barriga, e esse é o único destino dos homens, começar e acabar, acabar e começar, Como soubeste que estou grávida, Ainda a barriga não cresceu e já os filhos brilham nos olhos das mães, Se assim é, deveria meu marido ter visto nos meus olhos o filho que em mim gerou, Acaso não olha ele para ti quando o olhas tu, E tu quem és, para não teres precisado de ouvi-lo da minha boca, Sou um anjo, mas não o digas a ninguém. (SARAMAGO, 1991, p. 31)

O nascimento de Cristo acontece, em todos os Evangelhos, em Belém e Jesus recebe a visita dos três Reis Magos nos seus primeiros dias de vida: “Ao entrar na casa viram o menino com Maria, sua mãe, e, prostrando-se, o homenagearam” (MT, 2:11). Já em Lucas essa visita é similar; contudo, há a reflexão de como Maria reagiu ao acontecimento: “Maria, contudo, conservava cuidadosamente todos esses acontecimentos e os meditava em seu coração” (LC, 2:19). No romance, o nascimento de Jesus é narrado desde as dores sentidas por Maria, que parecem ser as dores da criança, e não as dores dela mesma:

não fora no seu próprio corpo que ela sentira a dor, sentira-a sim, mas como uma dor efectivamente sentida por outrem, quem, o filho que dentro de si está, como é possível suceder tal coisa, que possa o corpo sentir uma dor que não é sua, ainda por cima sabendo que não o é (SARAMAGO, 1991, p. 70-72).

Jesus nasceu em uma cova, o único local cedido por uma família a quem pediram ajuda. Quem realiza o parto é uma escrava que se compadece da situação da jovem. A dor do parto de Maria é mais uma vez mencionada e dessa vez a dor é dela e, na agonia, os gritos pareciam vir debaixo da terra. Assim ocorreu o primeiro contato com os três Reis Magos que vieram ver de onde vinham os gritos e se depararam com José:

Chegaram à cova aí pela hora terça (...) Maria que agora levava garantida e pousada e pudera, enfim, abandonar-se ao sofrimento (...) três pastores que andavam por perto com os seus rebanhos de ovelhas foram para José e perguntaram-lhe, Que é isto, que parece que a terra está gritando, e ele respondeu, É a minha mulher que dá a luz além naquela cova (SARAMAGO, 1991, p. 80-81)

Apesar de ser possível interpretar, nos Evangelhos, que Maria e José tiveram outros filhos, isso não é mencionado com exatidão. Na passagem da crucificação, Maria é especificada em Mateus e Marcos como a mãe de Tiago. Em Lucas, Maria é mencionada dessa forma na passagem da ressurreição: “Estavam ali muitas mulheres olhando de longe. Havia acompanhado Jesus desde a Galileia, a servi-lo. Entre elas, Maria Madalena, Maria, mãe de Tiago e de José e mãe dos filhos de Zebedeu” (MT, 27:55-56); “E também estavam ali algumas mulheres, olhando de longe. Entre elas, Maria de Magdala, Maria, mãe de Tiago, o Menor e de Joset, e Salomé” (MC, 15:40); “Eram Maria Madalena, Joana e Maria, mãe de Tiago” (LC, 24:10). Já em Saramago, cada um dos filhos da mãe de Jesus é mencionado com exatidão — ao todo foram nove: “Depois de Tiago nasceu Lísia, depois de Lísia nasceu José, depois de José nasceu Judas, depois de Judas nasceu Simão, depois Lídia, depois Justo, depois Samuel e se mais algum veio, logo se finou, sem tempo de deixar registro” (SARAMAGO, 1991, p. 128).

É possível que haja uma certa ambiguidade no sentido da palavra *virgem* no que tange à continuidade da castidade de Maria. Isso faz questionar a impossibilidade de ela ter tido outros filhos, embora seja possível afirmar que Jesus teve irmãos. Qualls-Corbett alude que a palavra *virgem* assume, nesse caso, um sentido de castidade e pureza, e não necessariamente o fato de Maria jamais ter vivido uma vida conjugal:

consideremos a imagem de Maria, mãe de Jesus. Ela é cultuada como a Virgem Maria. Na verdade, é a sua virgindade (o estado de castidade, e não o sentido original da palavra) que a separa das outras mulheres. Maria também é associada ao cosmos, costumando ser chamada Rainha do Céu. Para evidenciar sua beleza celestial, ela é frequentemente representada entronizada sobre a lua. Sua primeira associação é com

o filho, que é sacrificado; o papel de Maria como esposa é insignificante. (QUALLS-CORBETT, 2002, p. 201)

Portanto, ainda que Maria tenha se casado com José, levando uma vida conjugal comum e tido outros filhos, a sua castidade se manteve como símbolo de pureza: inalteravelmente Virgem e Mãe.

A relação entre Maria e Jesus é talvez uma das alterações mais marcantes que a personagem sofre no romance de Saramago. Embora não haja de fato uma mudança brusca — pois tampouco os textos bíblicos explicitam se eles tinham uma boa relação —, no romance conhecemos com detalhes os problemas que eles têm. Afastam-se definitivamente, e Maria não está presente no momento da crucificação de Jesus, sendo essa a mudança mais notável entre as passagens bíblicas e o romance. Desde a infância de Jesus, fica claro que antes da relação mãe e filho há a necessidade de se respeitar a hierarquia entre homem e mulher, mesmo Jesus ainda sendo uma criança. Na passagem em que Jesus foge para a sinagoga são evidenciadas a sabedoria e a eloquência de Jesus, sem que se perceba o fato de que o garoto desrespeitaria a própria mãe:

Três dias depois eles o encontraram no Templo, sentado em meio aos doutores, ouvindo-os, interrogando-os; e todos os que o ouviam ficavam extasiados com sua inteligência e com suas respostas. Ao vê-lo, ficaram surpresos, e sua mãe lhe disse: “Meu filho, por que agiste assim conosco? Olha que teu pai e eu aflitos, te procurávamos”. Ele respondeu: “Por que me procuráveis? Não sabíeis que devo estar na casa de meu pai?” Eles, porém, não compreenderam a palavra que ele lhe dissera.” (LC, 2:46-50)

Em Saramago, Jesus recebe lições na sinagoga. Não há um correspondente à passagem em Lucas, mas há uma menção da maneira como Maria se sente com relação ao filho, mesmo ele sendo apenas um menino:

A lição acabava pela hora sexta, que era o nosso meio-dia, e agora, Maria já estava à espera do filho, e, coitada, não podia perguntar-lhe como ia nos aproveitamentos, nem esse simples direito ela tem, pois lá diz a máxima

terminante do sábio, Melhor fora que a Lei perecesse nas chamas do que entregarem-na às mulheres, também não devendo ser esquecida a probabilidade de que o filho, já razoavelmente informado do lugar das mulheres no mundo, incluindo as mães, lhe desse uma resposta torta, daquelas capazes de reduzir uma pessoa à insignificância, que tem cada qual a sua (SARAMAGO, 1991, p. 130)

Ainda sobre a relação de Maria com seu primogênito, a passagem dos verdadeiros parentes de Jesus sugere um distanciamento entre ele e sua família sanguínea e uma entrega total a seu propósito espiritual. Ele se nega a reconhecer a sua família e afirma que sua mãe e seus irmãos são aqueles que creem nele, mas não fica claro se seus familiares não creem nele:

Estando ainda a falar às multidões, sua mãe e seus irmãos estavam fora procurando falar-lhe. Eis que tua mãe e teus irmãos estão fora e procuram falar-te. Jesus respondeu àquele que o avisou: “Quem é minha mãe e quem são meus irmãos?” e apontando para os discípulos com a mão, disse: “aqui estão minha mãe e meus irmãos, porque aquele que fizer a vontade do meu Pai que está nos céus, esse é meu irmão, irmã e mãe. (MT, 12:46-50)

Em Marcos e Lucas essa passagem é similar:

Chegaram então sua mãe e seus irmãos e, ficando do lado de fora, mandaram chamá-lo. Havia uma multidão sentada em torno dele, disseram-lhe: “Eis que tua mãe, teus irmãos e tuas irmãs estão lá fora e te procuram” Ele perguntou: “Quem é minha mãe e meus irmãos? E, repassando com o olhar os que estavam sentados ao seu redor, disse: “Eis a minha mãe e meus irmãos. Quem fizer a vontade de Deus, este é meu irmão, irmã e mãe. (MC, 3:31-35)

Sua mãe e seus irmãos chegaram até ele, mas não podiam abordá-lo por causa da multidão. Avisaram-no

então: “Tua mãe teus irmãos estão lá fora, querendo te ver”, Mas ele respondeu: “Minha mãe e meus irmãos são aqueles que ouvem a palavra de Deus e a põem em prática”. (LC, 8:19-21)

Já no romance, essa passagem sugere que a relação entre Maria e seu primogênito era complicada, e que ele estava abdicando do seu convívio familiar. Jesus partiu pela última vez de casa, e a relação entre eles muda definitivamente. A mãe e os irmãos não acreditaram nele quando contou do seu encontro com Deus, então Jesus foi embora amargurado: “Por segunda vez, Jesus saía de sua casa, mas agora não disse, Duma maneira ou doutra, sempre voltarei.” (SARAMAGO, 1991, p. 301).

Na terceira conversa que Maria teve com o anjo, ela tem a confirmação de que Jesus dizia a verdade, e ele era realmente o filho de Deus. Então, ela se arrepende e pede que os irmãos saiam em busca dele. O diálogo entre ela e o anjo se assemelha com o que está contido em Lucas (1:26-37), porém a revelação carrega frieza e ironia. Maria, então, recebe a confirmação de que serviu como receptáculo para gerar o filho de Deus, sem que houvesse nenhuma razão especial, apenas por seu “porte físico”. Ela se dá conta do erro que cometeu, porém é tarde demais. O anjo confirma que Jesus morrerá, e que ela não estará ao seu lado quando acontecer. (SARAMAGO, 1991, p. 309-310). O episódio do romance que corresponde à passagem da negação dos seus dá-se após a última partida de Jesus, quando os irmãos vão em busca dele e o encontram no meio da estrada. Nesse episódio, Maria não está presente:

Quem são minha mãe e meus irmãos, pergunta, não é que ele o não saiba, a questão é se sabem eles quem ele é, aquele que perguntou no Templo, aquele que contemplou os horizontes, aquele que encontrou Deus, aquele que conheceu o amor da carne e nele se reconheceu homem. (SARAMAGO, 1991, p. 289-290).

Um dos milagres mais notórios de Jesus é a transformação de água em vinho e se encontra em João (JO, 1:1-4). A forma como Jesus se dirige a Maria é semelhante no texto bíblico e no romance. Mais uma vez, indica o afastamento que havia entre mãe e filho. Porém, a passagem bíblica pode indicar apenas um tratamento comum entre homens e mulheres. Segundo a Bíblia, esse tratamento se repetirá em João (JO, 19:26), quando Jesus entrega

Maria como mãe do seu discípulo amado, pois Maria é como Eva em *Gênesis*: “A mãe de todos os viventes” (GN, 3:15-20). Já a passagem do romance contém uma rusga de mágoa entre mãe e filho:

No terceiro dia, houve um casamento em Caná, na Galileia e a mãe de Jesus estava lá. Jesus foi convidado para o casamento e os seus discípulos também. Ora, não havia mais vinho, pois, o vinho do casamento havia acabado. Então a mãe de Jesus lhe disse “Eles não têm mais vinho” Respondeu Jesus: “Que queres de mim, mulher? Minha hora ainda não chegou”. (JO, 2:1-4)

chegou-se ao filho e disse-lhe, no tom de quem está certo de não ter de dizer tudo para ser entendido, Não têm vinho. Jesus voltou lentamente a cara para a mãe, olhou-a como se ela tivesse falado de muito longe, e perguntou, Mulher, que há entre ti e mim, palavras estas, tremendas, que as ouviu quem ali estava, mas o assombro, a estranheza, a incredulidade, Um filho não trata desta maneira a mãe que lhe deu o ser (SARAMAGO, 1991, p. 343-344)

Maria está presente em todas as passagens bíblicas que correspondem à crucificação de Cristo, com exceção de Lucas (LC, 20: 44-26), em que a passagem que corresponde à morte de Jesus não é narrada com tantos detalhes. Ela é citada em Mateus (MT, 27:56) e em Marcos (MC, 27:55-56). Também nas passagens da ressurreição, Maria sempre está presente, como podemos observar em Mateus (MT, 27:61), Marcos (MC, 28:1), Lucas (LC, 24:9-10) e João (JO, 19:25). O milagre da ressurreição não acontece no romance de Saramago, pois este termina na crucificação, fazendo com que o personagem de Jesus seja apenas um homem que morreu injustamente.

A Virgem Maria parodiada no romance despe-se do manto de castidade, o mesmo manto usado para estreitar seu valor como mãe, e torna-se uma mulher comum. Nas palavras de Beauvoir: “A maternidade, como fenômeno natural, não confere nenhum poder” (BEAUVOIR, 1949, p. 237). Portanto, no romance saramaguiano, não há nada de especial em Maria, subtraindo assim a santidade da vida do próprio filho.

Maria de Magdala

O personagem que se torna mais marcante na vida de Jesus na sua fase adulta e o que mais destoa entre o romance e a Bíblia é Maria de Magdala (ou Madalena). O Jesus bíblico pode ser interpretado como um homem celibatário; contudo, em Saramago, Maria de Magdala aparece como seu par romântico desde o primeiro encontro. Os aspectos que podemos comparar e constatar que se assemelham são os seguintes: a prostituta antes de encontrar Jesus esteve ao seu lado durante o Calvário até o momento da Crucificação. Ela também está presente, de forma unânime em todos os Evangelhos, na Ressurreição de Cristo. Os aspectos que destoam do texto bíblico advindos da licença poética de Saramago são: Maria de Magdala se relaciona afetivamente com Jesus tornando-se sua companheira; é a mesma Maria de Betânia que derrama sobre Jesus perfumes e é também a Maria, irmã de Lázaro.

Dentre os evangelhos, apenas em Lucas, Maria Madalena é citada antes da passagem que corresponde à paixão de Cristo como a companhia feminina de Jesus:

Depois disso, ele andava pelas cidades e povoados, pregando e anunciando a Boa Nova do Reino de Deus, Os Doze o acompanhavam, assim como algumas mulheres que haviam sido curadas de espíritos malignos e doenças: Maria, chamada Madalena, da qual havia saído sete demônios, Joana mulher de Cuza, o procurador de Herodes, Susana e várias outras, que o serviam com seus bens. (LC, 8,1-3)

Além desse trecho, não há nenhuma certeza de que outras personagens citadas nos textos bíblicos correspondam à Maria Madalena. No romance de Saramago, sendo Jesus mais humano e menos santo, ele se apaixona por Maria e tem com ela seu primeiro encontro amoroso. Jesus passava pela cidade de Magdala ao retornar para Nazaré com os pés machucados. Então, decide parar para pedir ajuda, justamente, na casa dessa mulher. Apesar da dor, uma atração física por Maria de Magdala se apodera do viajante, imediatamente. Maria, então, cuida dos pés de Jesus. A essa altura ele apenas desconfia, por causa da limpeza e do perfume do lugar, que ela é uma prostituta e tenta, em vão, recobrar os ensinamentos que asseveram que não deve aproximar-se da mulher leviana (SARAMAGO, 1991, p. 276). Depois dos cuidados recebidos, Jesus pergunta à mulher como poderia agradecer-lhe e ela o convida para ficar.

Ele recusa, afirmando não ter dinheiro para pagá-la e, timidamente, lhe conta que nunca teve relações sexuais. Ela então o conduz ao seu leito e eles têm sua primeira relação sexual, refutando assim a versão bíblica celibatária de Jesus. O encontro é narrado com detalhes, sem nenhum correspondente nos textos bíblicos:

Agora Maria de Magdala ensinara-lhe, Apreende o meu corpo, e repetia, mas doutra maneira, mudando-lhe uma palavra, Aprende o teu corpo, e ele aí o tinha, o seu corpo, tenso, duro, erecto, e sobre ele estava, nua e magnífica, Maria de Magdala, que dizia, Calma, não te preocupes, não te movas, deixa que eu trate de ti, então sentiu que uma parte do seu corpo, essa, se sumira no corpo dela, que um anel de fogo o rodeava, indo e vindo, que um estremecimento o sacudia por dentro, como um peixe agitando-se e que de súbito se escapava gritando, impossível, não pode ser, os peixes não gritam, ele, sim, era ele que gritava, ao mesmo tempo que Maria, gemendo, deixava descair o corpo sobre o dele, indo beber-lhe da boca o grito, num sôfrego e ansioso beijo que desencadeou no corpo de Jesus um segundo e interminável frémito. (SARAMAGO, 1991, p. 281)

Maria de Magdala é aquela que segue Jesus na sua jornada pelo Calvário. Não recebe o título de apóstola e é citada apenas como uma das suas companhias. Cabe a nós observarmos que seu nome, quando aparece, sempre vem primeiro, antes até que o nome da mãe, isso quando não vem só. No romance é relatado o exato momento em que Maria de Magdala declarou sua lealdade a Jesus. Foi quando ele se encontrava sozinho, longe da família e ainda não tinha ido ao encontro dos seus apóstolos. Essa declaração se dá em dois momentos diferentes e é carregada de devoção: “Pois eu digo-te que Maria de Magdala estará ao pé de ti, prostituta ou não, quando precisares dela, Quem sou para merecer isso, Tu não sabes quem és.” (SARAMAGO, 1991, p. 285);

Se me procurares, aqui me encontrarás, O meu desejo será encontrar-te sempre, Encontrar-me-ias mesmo depois de morreres, Queres dizer que vou morrer antes de ti, Sou mais velha, de certeza morrerei primeiro, mas, se acontecesse de morreres tu antes de mim, eu

continuar a viver, só para que me pudesse encontrar,
E se fores tu a primeira a morrer, Bendito seja quem te
trouxe a esse mundo quando eu ainda estava nele.
(SARAMAGO, 1991, p. 287)

Quando Maria renuncia à prostituição para viver com Jesus, as pessoas na cidade de Magdala passam a caçar dele. Então, após duas semanas buscando trabalho sem obter êxito, Jesus anuncia que vai embora para uma região próxima ao mar. Ela queima a sua casa e parte com ele:

Duas semanas se aguentou a troça, mas ao cabo Jesus disse a Maria, Vou-me embora daqui, Para onde, Para a borda do mar. Partiram de madrugada, e os habitantes de Magdala não chegaram a tempo de aproveitar alguma coisa na casa que ardia. (SARAMAGO, 1991, p. 308).

No romance, essa passagem apresenta bem a renúncia de tudo o que Maria de Magdala tinha e era antes de conhecer Jesus. A renúncia à natureza pecaminosa é, segundo Nancy Qualls-Corbett, o que a torna popularmente conhecida:

Ela oferecia esperança aos mortais que não conseguiam atingir o estado de perfeição da Virgem e que procuravam perdão para os seus pecados. (...) a repressão da sexualidade pelo pai cristão manipulou a imagem de maneira que Maria Madalena fosse vista como penitente, renunciando à sua sexualidade. (QUALLS-CORBETT, 2002, p. 194)

Ainda segundo a autora, essa é apenas uma das possíveis interpretações sobre a importância de Maria Madalena nos textos bíblicos:

Em outras fontes que não as Escrituras cristãs, encontramos uma imagem bem diferente de Madalena e sua função. Nos *Evangelhos Gnósticos*, por exemplo, ela é vista como líder ativa no discipulado de Cristo. O gnóstico *Evangelho de Filipe* relata “a união do homem e

da mulher como símbolo de cura e paz, [e] estende-se ao relacionamento de Cristo e Madalena que, diz ele, era frequentemente beijada por ele". Ele descreve Maria Madalena como "a companhia mais íntima de Jesus, e símbolo da Sabedoria Divina". (QUALLS-CORBETT, 2002, p. 197, grifos da autora)

Saramago associa Maria a outras personagens femininas que aparecem nos Evangelhos. No romance, como dissemos, é a mesma pecadora de Betânia que unge a cabeça e os pés de Jesus com perfumes e é a irmã de Marta e Lázaro. Ela revela a Jesus que se chama Maria de Magdala por ter se mudado para a cidade depois que se tornou prostituta, mas que, na verdade, nasceu em Betânia:

Um dia, Jesus perguntou-lhe se não tinha parentes que pudessem recebê-la, e ela disse que tinha um irmão e uma irmã vivendo na aldeia de Betânia de Judeia, ela Marta, ele Lázaro, mas que os deixara quando se prostituíra e, para que não se envergonhassem dela, fora para longe, de terra em terra até chegar em Magdala, então o teu nome deveria ser Maria de Betânia, se lá nasceste, disse Jesus (SARAMAGO, 1991, p. 329)

Na Bíblia, estas três mulheres são pessoas diferentes e aparecem em passagens distintas. Como em Betânia, na casa de Simão, onde uma mulher aproximou-se de Jesus e ungiu seus pés e cabeça com perfume e é repreendida pelos que estão presentes (MT, 26:6-9). Acontecimento similar em Marcos (MC, 14:3-4). A mesma passagem é narrada com mais riqueza de detalhes em Lucas (LC, 7:36,47), ficando assim evidente a adoração da pecadora por Jesus:

Um fariseu o convidou para comer com ele. Jesus entrou, pôs-se na casa do fariseu e reclinou-se à mesa. Apareceu uma mulher da cidade, uma pecadora. Sabendo que ele estava à mesa na casa do fariseu, trouxe um frasco de alabastro com perfume. E, ficando por detrás, aos pés dele, chorava; e com as lágrimas começou a banhar-lhe os pés, a enxugá-los com os cabelos, a cobri-los de beijos e a ungi-los com perfume. Vendo isso o fariseu que o

havia convidado pôs-se a refletir: “Se este homem fosse profeta, saberia bem quem é essa mulher que o toca, porque é uma pecadora!” (...) E voltando-se para a mulher disse a Simão: “Vês esta mulher? Entrei em tua casa e não me derramaste água nos pés; ela, ao contrário, regou-me os pés com lágrimas e enxugou-os com os cabelos. Não me deste um ósculo; ela, porém, desde que entrei, não parou de cobrir-me os pés de beijos. Não me derramaste óleo na cabeça, ela, ao invés, ungiu-me com perfume, por esta razão eu te digo, seus numerosos pecados lhe são perdoados, porque ela demonstra muito amor.” (LC, 7:36-47)

Os Evangelhos não concordam totalmente entre si e os fatos se modificam de um livro para o outro. No entanto, há em João (JO 11:1-5; JO 12:1-5), um trecho que conecta as duas passagens, fazendo da família de Lázaro a mesma família de Betânia.

Havia um doente, Lázaro, de Betânia, povoado de Maria e de sua irmã Marta. Maria era aquela que ungira o senhor com bálsamo e enxugara os pés com os cabelos. Seu irmão Lázaro se achava doente. As duas irmãs mandaram então dizer a Jesus: “Senhor, aquele que amas está doente”. A essa doença Jesus disse: “Essa doença não é mortal, mas para a glória de Deus, para que por ela, seja glorificado o filho de Deus”. (JO, 11:1-5)

Também em João:

Seis dias antes da Páscoa, Jesus foi à Betânia, onde estava Lázaro, que ele ressuscitou dos mortos. Ofereceram ali um jantar; Marta servia e Lázaro era um dos que estavam à mesa com ele. Então Maria, tendo tomado uma libra de um perfume de nardo puro, muito caro, ungiu os pés de Jesus e os enxugou com os cabelos; e a casa inteira ficou cheia de perfume do bálsamo. Disse Judas Iscariotes, um dos seus discípulos, aquele que o entregaria: “Por que não se vendeu este perfume por

trezentos denários para dá-los aos pobres?” (JO, 12:1-5)

Essa passagem seria o suficiente para afirmar que a pecadora de Betânia e a irmã de Lázaro são a mesma pessoa. Porém, os estudiosos da Bíblia afirmam que são episódios diferentes. Em Lucas (LC, 8), há o registro da passagem de Jesus pela casa de Lázaro, que se assemelha ao romance:

Estando em viagem, entrou num povoado, e certa mulher chamada Marta, recebeu-o em sua casa. Sua irmã, chamada Maria, ficou sentada aos pés do Senhor, escutando-lhe a palavra. Marta estava ocupada pelo muito serviço. Parando por fim, disse: “Senhor, a ti não importa que minha irmã me deixe assim sozinha a fazer o serviço? Dize-lhe, pois, que me ajude”. O Senhor, porém, respondeu: “Marta, Marta, tu te inquietas e te agitas por muitas coisas, no entanto, pouca coisa é necessária, até mesmo uma só. Maria, com efeito, escolheu a melhor parte, que não lhe será tirada. (LC, 10:38-42)

No romance, Maria retorna à casa dos irmãos depois de anos e é recebida com ressentimento pela irmã gêmea Marta. Marta demonstra ciúme ao ver Maria acompanhada de Jesus:

Um pouco mais tarde, Maria, achando-se sozinha com Jesus, disse-lhe, meio a sério, meio a sorrir, Pelos vistos e ouvidos, estas irmãs nasceram para enamorar-se de ti, e Jesus respondeu, O coração de Marta está cheio de tristeza de não ter vivido, A tristeza dela não é essa, está triste porque pensa que não há mais justiça no céu se a impura é a que recebe o prêmio, e a virtuosa tem o corpo vazio, Deus terá para ela outras compensações, Pode ser, mas Deus, que fez o mundo, não deveria privar de nenhum dos frutos da sua obra as mulheres de quem também foi autor. (SARAMAGO, 1991, p. 409)

Perdoemos a Marta o orgulho que a levou a dizer, baixinho, com a cabeça tapada pelo lençol para não ver

nem ouvir, Eu seria mais digna. (SARAMAGO, 1991, p. 413)

Maria de Magdala aconselhará Jesus em diversos momentos e assim altera acontecimentos marcantes. Um outro milagre notório concebido por Jesus é a ressurreição de Lázaro, que se apresenta em João (JO, 11:43). Este sofre a intervenção de Maria, que com sensibilidade impede que Jesus o ressuscite:

olhando o corpo abandonado pela alma, estenda para ele os braços como o caminho por onde ela há-de regressar, e diga, Lázaro, levanta-te, e Lázaro levantar-se-á porque Deus o quis, mas é neste instante, em verdade último e derradeiro, que Maria de Magdala põe uma mão no ombro de Jesus e diz, Ninguém na vida teve tantos pecados que mereça morrer duas vezes, então Jesus deixou cair os braços e saiu para chorar. (SARAMAGO, 1991, p. 426).

Outro acontecimento alterado é o episódio da figueira, no qual Jesus torna a árvore estéril por não lhe matar a fome quando passa por ela. Esse episódio está presente em Mateus (MT, 21:18-19) e Marcos (MC, 11:12-14). Já em Saramago, Maria de Magdala outra vez o repreende:

Ia Jesus por caminho no campo quando sentiu fome, e vendo ao longe uma figueira com folhas, foi ver se nela encontraria alguma coisa, mas, ao chegar ao pé dela, não encontrou senão folhas, pois não era tempo de figos. Disse então, Nunca mais nascerá fruto de ti, e naquele mesmo instante secou a figueira. Disse Maria de Magdala, que com ele estava, Darás a quem precisar, não pedirás a quem não tiver. Arrependido, Jesus ordenou à figueira que ressuscitasse, mas ela estava morta. (SARAMAGO, 1991, p. 359-360)

Nos dois acontecimentos, morte e ressurreição deixam de ser poderes absolutos de Jesus. Ele não faz Lázaro ressuscitar e mata a figueira, mas não é capaz de fazê-la reviver novamente. Lidando com a capacidade de um homem

comum, isso o torna mais humano. Nos dois acontecimentos foram os conselhos de Maria de Magdala que mostraram isso a ele.

Ainda quando Maria de Magdala e Jesus se encontram pela primeira vez, a relação entre os dois é estabelecida pelo que ela lhe ensina (SARAMAGO, 1991, p. 282-283). A princípio, o diálogo parece mencionar apenas a relação sexual, contudo, pode ser interpretado como outros ensinamentos após todos os conselhos que ela dará a ele no decorrer do romance.

Maria Madalena aparece nas passagens da crucificação em Mateus (27:55) e Marcos (15:40-41), contudo, não é mencionada com precisão em Lucas ou em João. Em Lucas, ela pode estar entre “as mulheres que o haviam acompanhado desde a Galileia” (LC, 23:49). Ela ainda estará presente em todas as passagens do milagre da Ressurreição. Em Saramago, o romance termina com a crucificação:

Pelo meio da multidão, com ela confundidos, andavam meio perdidos os discípulos, e também as mulheres que com eles tinham vindo, estas conheciam-se logo pelas lágrimas, só uma delas é que não chorava, era Maria de Magdala, porque o choro se lhe estava queimando dentro. (SARAMAGO, 1991, p. 438)

As mulheres sobem ao lado de Jesus, umas tantas aqui, umas tantas ali, e Maria de Magdala é a que mais perto vai, mas não pode aproximar-se porque não a deixam os soldados (SARAMAGO, 1991, p. 442)

Vale ressaltar o fato de que, em João (20:11-18), há a passagem em que Maria Madalena é a primeira pessoa a encontrar Jesus após a ressurreição. Ela o chama “*Rabbuni*” — Mestre —, que segundo os estudiosos é ainda mais solene que *Rabi*, evidenciando, assim, a possibilidade de ela ser uma entre os doze discípulos.

Conclusão

Em *Irony's edge: the theory and politics of irony*, Hutcheon (1995, p. 11) ressalta a função da ironia em criar uma comunicação entre os textos, sublinhando diferentes pontos de vista compartilhados ou separados por acepções políticas e sociais. A obra saramaguiana utiliza-se da ironia para

recontar com liberdade poética uma das histórias mais importantes da humanidade, enquanto fornece destaque para diferenças cruciais entre a época em que o texto original foi escrito e todo processo social ao qual foi submetido. Como afirma Aguilera (2010, p. 227): “Sendo sempre um sinal de agudeza, a ironia sublinha o ponto de vista elevado do escritor, como fica patente ao longo de toda a sua obra”. O papel da ironia na paródia saramaguiana se faz como recurso estilístico intrínseco ao gênero, não com a intenção de ridicularizar, mas sim de ressaltar o caráter político das disparidades entre os textos. É necessário conhecer bem o objeto parodiado, para só assim subvertê-lo, alongar ou encurtar sua realidade — e Saramago o realiza com maestria. Não se trata de uma satirização, pois, como afirma Hutcheon em *Uma teoria da paródia* (1985, p. 19), essa não é a função da paródia, mas sim a de retomar a obra e interpretá-la, ressaltando assim sua relevância. Hutcheon afirma que “não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 19).

A paródia realizada por José Saramago estabelece entre o romance e os Evangelhos uma relação de reformulação, abarcando conceitos da crença popular e alguns questionamentos feitos por diversos estudiosos ao longo dos séculos, que dividem a consolidação dos Evangelhos e a transformação da visão religiosa do século XX. A sexualidade feminina — assunto amplamente discutido na modernidade — é colocada em questão como o fato que pode reduzir ambas as personagens bíblicas, sendo a sua renúncia capaz de enaltecê-las. Maria — a Virgem — é elevada como símbolo de pureza indelével, enquanto Maria Madalena renuncia à sua sexualidade para tornar-se digna de ser a seguidora de Cristo. Parodiando os personagens e alterando esses detalhes, José Saramago não apenas desdiz o fato em si, mas também desconsidera a renúncia da sexualidade feminina como representação de superioridade dos importantes personagens dos Evangelhos.

Referências

- AGUILERA, Fernando Gómez (Org.). *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ARNAUT, Ana Paula. *Post-modernismo no romance português contemporâneo: Fios de Ariadne - Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019, vol. 1.

BÍBLIA. Os Evangelhos Sinóticos. In BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém: Novo Testamento*. Tradução de Mauer Jr, T.H; Mota, J. C.; Storniolo, I. Zamith, J.Á. São Paulo: PAULUS EDITORA, 2002. p. 1703-1894.

HUTCHEON, Linda. *Irony's edge: the theory and politics of irony*. London; New York: Roudedge, 1995.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da Paródia: Ensinaamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

QUALLS- CORBETT, Nancy. *A prostituta sagrada: a face eterna do feminino*. Tradução de Isa F. Leal Ferreira. 4. ed. São Paulo: PAULUS, 2002.

SARAMAGO, José. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

DA PEDRA À ESTÁTUA: PEDRA

EULA CARVALHO PINHEIRO

Tive o crânio de meu pai na mão e não senti medo nem repugnância nem desgosto: somente uma estranha impressão de força, [...]. Sujo de terra, despido de carne, tão diferente de com ele fora, tão igual a todos os crânios, tão *pedra de construção*. (SARAMAGO, 1985, p. 236, grifos nossos)

“Tudo, provavelmente, são ficções” é uma sentença presente no romance *Manual de pintura e caligrafia*; que veio a ser título, em 1993, de nossa dissertação de mestrado. A essas palavras do texto saramaguiano foram acrescidas outras, em 2012, “mas a literatura é vida” para título de nossa dissertação publicada: “Tudo, provavelmente, são ficções, mas a literatura é vida”¹. Nesse estudo, concluído em 1993 (cinco anos antes da conferência de Turim), traçamos uma leitura na qual o *Manual de pintura e caligrafia* foi o alicerce dos romances posteriores. Alicerce no sentido de base para uma construção, pedra a pedra na sustentação de outras pedras. À época, encontramos nas análises² de Maria Alzira Seixo e Luís de Sousa Rebelo e eco e, conseqüentemente, apoio teórico para seguir nessa direção: “*Manual* é o cadinho de elaboração de todas as tendências pré-ficcionais de José Saramago, e daí a sua grande importância e originalidade na consideração evolutiva de sua obra.” — “Ao retomarmos como parâmetros actuais do seu discurso de ficção os textos de *Levantado do Chão* e *Memorial do Convento*, veremos que a matriz donde estes textos promana é o *Manual de Pintura e Caligrafia* que lhes é anterior em data de composição e publicação.”

Seguimos, pois, a metáfora da construção civil a fim de abarcar a análise da construção ficcional de José Saramago: o *Manual de pintura e caligrafia* (o

alicerce, a sustentação) base que se fez necessária para os romances: *Levantado do chão*, *Memorial do convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis* e *A jangada de pedra*, “como se fossem quatro blocos edificadas, dando prosseguimento ao projeto inicial: o *Manual*.” A essas quatro narrativas, encontra-se o romance *História do cerco de Lisboa*: “a cobertura comum que cerca as propostas apresentadas nas obras anteriores, ou seja, será nesse romance que veremos o discurso ficcional reafirmar e aprofundar temas apontados nos romances que o antecederam”: destacamos a retomada da História Oficial sob os olhos críticos e decisivos da ficção”³. Esse romance visto, então, como a “cobertura” comum que abrange os outros cinco, não pressupunha o encerramento das propostas indicadas pela ficção de José Saramago; sua produção em processo, naquela altura, não esgotava suas estratégias narrativas.

Voltamos à conferência proferida na Universidade de Turim (em maio de 1998). Naquela ocasião, José Saramago não tinha (como por muitos é conhecido) um texto pronto, mas ao contrário disso, sua fala foi espontânea. O Professor Giancarlo Depretis afirmou sobre esse improviso: “O conteúdo, para além de sumariar as grandes temáticas da sua narrativa, abria-se a uma série de novas reflexões que brotavam de uma narração entremeada de episódios pessoais e caracterizada por uma oralidade de sabor lendário.” (DEPRETIS, 2013, p. 18). Aliás, o encontro na Universidade de Turim aconteceu a fim de reunir um número de estudiosos da obra de José Saramago. Ao final, estava prevista a intervenção do escritor que, como dito já ficou, aconteceu de improviso. No entanto, naquele recinto havia os professores Luciana Stegagno Picchio e Giancarlo Depretis que se dedicaram a transcrever a conferência gravada. Na Itália, essa conferência teve sua primeira edição.

Com o passar do tempo, uma editora espanhola solicitou a José Saramago a releitura da conferência com o objetivo da publicação. Nessa altura, José Saramago percebeu que o título inicial “A estátua e a pedra” faria mais sentido se se fizesse a troca da coordenação entre ambos os substantivos (estátua e pedra) para uma trajetória “Da estátua à pedra”. Todavia, essa alteração manuscrita passou invisível e a edição saiu como em Itália. Isso foi definitivamente reparado com a edição da Fundação José Saramago e Editora da Universidade Federal do Pará, em 2013.

O título “Da estátua à pedra” indubitavelmente se fez mais apropriado. Todavia, o que desejamos apresentar é a presença desde sempre da *pedra* na escrita de José Saramago. Em Turim, José Saramago falou sobre romances já

concluídos, ou seja, a pedra já esculpida, daí partir da *estátua* em direção da *pedra*.

E a minha ideia, ou melhor, a minha preocupação, neste momento ou mais provavelmente desde sempre, ainda que nos últimos títulos se tenha tornado mais evidente, é considerar o ser humano como prioridade absoluta. Por isso, o ser humano é a matéria do meu trabalho, a minha quotidiana obsessão, a íntima preocupação do cidadão que sou e que escreve. (SARAMAGO, 2013, p. 45)

No prefácio escrito por Pilar del Río para a edição de *Tudo, provavelmente, são ficções, mas a literatura é vida* temos (como palavras do último parágrafo):

Eula Carvalho Pinheiro indaga sobre este viaje de Saramago, *dialoga con el autor para descubrir que tal vez no tuvo razón cuando de su obra hizo un antes y un después, parece decirle que todas sus ficciones, toda su vida, es la descripción de la piedra porque ella es la materia más sólida desde la que levanta la realidad que somos. Las ficciones y los seres humanos que las leemos.* De esto trata Eula Carvalho, que ha escrito un libro indispensable para quienes aman la obra de José Saramago, es decir, al autor que construyó la realidad a base de ficciones que nos fortalecen y dignifican. (DEL RÍO, 2012, p. 9, grifos nossos)⁴

Ratificamos, pois, que em *Tudo, provavelmente são ficções, mas a literatura é vida*, teve como objetos de análise seis romances entre aqueles textos abordados por José Saramago na Universidade de Turim. Nossa análise, como Pilar del Río escreveu, trabalhou a pedra. Pilar del Río volta a afirmar na apresentação da edição de *Da estátua à pedra* que “Depois da intuição de Turim soube que o que lhe interessava verdadeiramente era descrever o interior da pedra, na certeza de que desta maneira as grandes questões poderiam ser acometidas e, talvez, desveladas.” (DEL RÍO, 2013, p. 13). E com

a pedra [e aqui José Saramago traça a metáfora da construção civil] “tenho vindo a construir a estátua, o edifício que são os meus livros”.

O “crânio do pai” como pedra de construção. Assim como as personagens são igualmente pedra, essência, “é considerar o ser humano como prioridade absoluta. Por isso, o ser humano é a matéria do meu trabalho, a minha quotidiana obsessão, a íntima preocupação do cidadão que sou e que escreve” (SARAMAGO, 2013, p. 45). Há exemplos muito significativos dessa “quotidiana obsessão”: no romance *Memorial do convento*, a personagem Manuel Milho, o contador de histórias; os provérbios e ditos populares por toda a obra; ausência de heróis (e aqui cabe a interpretação do que seja a Nova História na obra de José Saramago, como também os *Cadernos de Lanzarote*).

José Saramago sempre escreveu para ir ao “interior da pedra”, “digo pedra no seu dentro, que é mais cru”⁵ deixando-se levar ao lado dele a criança que foi.

Notas

¹ PINHEIRO, Eula. *Tudo, provavelmente, são ficções, mas a literatura é vida*. São Paulo: Musa Editora, 2012.

² As afirmações de Maria Alzira Seixo e de Luís de Sousa Rebelo encontram-se na edição de 1985 do romance *Manual de pintura e caligrafia*.

³ Lembremos que essa análise foi concluída em 1993, com defesa em agosto desse ano no Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

⁴ “Eula Carvalho Pinheiro investiga essa viagem de José Saramago, dialoga com o autor para descobrir que talvez ele não tivesse razão quando fez da sua obra um antes e um depois, parece dizer-lhe que todas as suas ficções toda sua vida, são a descrição da pedra porque eça é a matéria mais sólida da qual se ergue a realidade que somos. As ficções e os seres humanos que as lemos. Disto trata Eula Carvalho Pinheiro, que escreveu um livro indispensável para os que amam a obra de Saramago, ou seja, ao autor que construiu a realidade à base de ficções que nos fortalecem e dignificam.” (Tradução de Rita Pais)

⁵ Poema “Digo pedra”, de *Provavelmente alegria*, citado a partir de Luis Pastor, *Nesta esquina do tempo / En esta esquina del tiempo*.

Referências

- PASTOR, Luis. *Nesta esquina do tempo / En esta esquina del tiempo*. CD – Poemas de José Saramago na voz de Luis Pastor. Madrid: Sony, 2006.
- PINHEIRO, Eula. *Tudo, provavelmente, são ficções, mas a literatura é vida*. São Paulo: Musa, 2012.
- SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1985.
- _____. *A estátua e a pedra*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.
- _____. *Da estátua à pedra e Discursos de Estocolmo*. Belém: Ed.ufpa; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.

SOBRE OS AUTORES DESTA EDIÇÃO

Carlos Nogueira

É professor na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD), diretor científico da Cátedra José Saramago da Universidade de Vigo (Espanha). Entre as suas publicações recentes estão *José Saramago: a literatura e o mal* (Tinta-da-China, 2022), com o qual recebeu o Prêmio Vergílio Ferreira. Ainda, no âmbito dos estudos saramaguianos organizou os livros *José Saramago: a escrita infinita* (Tinta-da-China, 2022) e com Burghard Baltrusch e Jordi Cerdà, *José Saramago e os desafios do nosso tempo* (Universitat Autònoma de Barcelona, 2021).

Charles Vitor Berndt

É Doutor em Literaturas, Mestre em Literatura, Bacharel e Licenciado em Letras — Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É Licenciado em Português pela Universidade de Coimbra.

João Adolfo Hansen

É Professor Titular da Universidade de São Paulo (USP). Foi professor visitante na Universidad de Chile, na Stanford University, na University of California e na École des Hautes Études de Paris. Autor de várias publicações. Entre as mais recentes estão *Drummond e o livro inútil* (Pequena Biblioteca de Ensaio, 2020) e *Agudezas seiscentistas e outros ensaios* (Edusp, 2019).

Rocío Martínez Díaz

Professora-pesquisadora na Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UNAM). Formada em Lengua y Literaturas Hispánicas (UNAM/ SOGEM). Seus interesses de pesquisa transitam em torno do tema da culpa e da responsabilidade na filosofia e na literatura.

Leyla Perrone-Moisés

É Professora Emérita da Universidade de São Paulo (USP). Autora de vasta obra, entre a crítica e a teoria literárias, entre as suas publicações mais recentes estão *As artemages de Saramago* (2022), *Vivos na memória* (2021) e *Mutações da literatura no século XXI* (2016), todos editados pela Companhia das Letras.

Kátia Pellicci Cembrone

É Mestra em Literatura e Crítica Literária e Especialista em Literatura pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Vera Bastazin

É Professora Associada na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Entre suas publicações mais recentes estão *Travessias poéticas* (EDUC/ CAPES, 2011) e *Mito e poética na literatura contemporânea: um estudo sobre José Saramago* (Ateliê Editorial, 2006).

Miguel Koleff

É Professor na Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) e Diretor da Cátedra José Saramago nesta mesma instituição. Coordenou a Coleção Apuntes Saramaguianos, dedicada ao estudo da obra de José Saramago e formada por sete volumes. Entre suas publicações mais recentes estão *Digna Rabia: las crónicas políticas de José Saramago en Extra (1977-1978)* (Ferreyra Editor, 2022) e *El perro de las lágrimas y otros ensayos de Literatura Lusófonas* (Ferreyra Editor, 2017). Dirige com Pedro Fernandes de Oliveira Neto a *Revista de Estudos Saramaguianos*.

Tamires Farias Barbosa

Professora de Língua Inglesa formada em Letras Português/ Inglês na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Atualmente cursa pós-graduação *lato sensu* em Metodologias para o Ensino da Língua Inglesa. Foi monitora voluntária na subárea de literatura portuguesa, tendo organizado eventos correlatos às disciplinas da área. Realizou pesquisas em literatura portuguesa contemporânea, tendo interesse, em particular, nas obras de José Saramago.

Marcelo Lachat

É Professor Adjunto do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Entre suas publicações recentes está o livro *As Letras na Terra do Brasil (Séculos XVI e XVIII): uma introdução* (Ateliê Editorial, 2022), organizado com Jean Pierre Chauvin.

Eula Carvalho Pinheiro

É Mestra em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É autora de *José Saramago: tudo provavelmente são ficções; mas a literatura é vida* (Musa Editora, 2012).

ENVIE SEU TEXTO

PRAZOS DE SUBMISSÕES

Esta revista, editada semestralmente, recebe trabalhos em fluxo contínuo. Os textos devem ser encaminhados para o correio eletrônico **estudossaramaguianos@yahoo.com**

CONDIÇÕES DE SUBMISSÕES

A **revista** recebe textos em língua portuguesa, espanhola, inglesa e francesa. Ao enviar seu trabalho para a publicação, o autor está automaticamente concordando com as diretrizes editoriais desta edição. Os editores e o conselho editorial reservam-se o direito de recusar textos que não se enquadrem nessas diretrizes. São aceites artigos acadêmicos, ensaios e resenhas.

CRITÉRIOS DE SELEÇÃO

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

POLÍTICA DE PARECER

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

PROCESSO DE EDIÇÃO

Feita a análise, os editores entrarão em contato com o autor via correio eletrônico para 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/APRECIÇÃO DO TEXTO SUBMETIDO

Relevância

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

Conteúdo

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

Adequação bibliográfica

Avalia se a bibliografia é adequadamente referenciada e discutida no texto, harmonizada e atualizada pela discussão. É necessário que cada um dos itens bibliográficos incluídos nas referências 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.estudossaramaguianos.com**

Os organizadores e diretores desta revista estão livres de qualquer e toda informação que tenha sido proporcionada por erro dos autores que aqui se publicam.

