ESTUDOS LITERÁRIOS

Coordenação: Carlos Reis | Ana Paula Arnaut | Sara Grünhagen | 2022 | 12

JOSÉ SARAMAGO
– PERSONAGENS,
REFIGURAÇÕES,
SENTIDOS



REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS

Publicação Anual

EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra imprensa@uc.pt·http://www.uc.pt/imprensa_uc Vendas online: http://livrariaimprensa.uc.pt

DIRETOR

Carlos Reis

COORDENAÇÃO DO N.º 12

Carlos Reis, Ana Paula Arnaut, Sara Grünhagen

COMISSÃO REDATORIAL

Marta Teixeira Anacleto; Ana Paula Arnaut; Maria do Rosário da Cunha Duarte; António Apolinário Lourenço; Maria Helena Santana; Maria João Simões; Ana Maria Machado.

COMISSÃO CIENTÍFICA

Hélio J. S. Alves (UL); Vanda Anastácio (UL); Burghard Baltrusch (U. Vigo); Abel Barros Baptista (UNL); João Dionísio (UL); Paulo Franchetti (Unicamp); Elena Losada (U. Barcelona); Frederico Lourenço (UC); Maria de Fátima Marinho (UP); J. Cândido Martins (U. Católica); Saulo Neiva (U. Blaise Pascal, Clermont Ferrand); António Sousa Ribeiro (UC); Maria Isabel Rocheta (UL); Carlos Mendes de Sousa (UM); Sérgio Guimarães de Sousa (UM); Ivan Teixeira (U. do Texas).

PROPRIEDADE

Centro de Literatura Portuguesa (CLP), Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra Largo da Porta Férrea, 3004-530 Coimbra, Portugal $clp@ci.uc.pt \cdot www.uc.pt/clp$

DESIGN GRÁFICO FBA.
IMPRESSÃO Papelmunde SGM
DEPÓSITO LEGAL 328978/11
ISSN 2182-1526

DOI HTTPS://DOI.ORG/10.14195/2183-847X 12

Solicita e corresponderá a permuta com outras publicações Se solicita y se acepta permuta de publicaciones Aceptera volontiers l'échange d'autres publications REL is willing to exchange its annual volume with other journals

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projeto UIDB/00759/2020.

Os artigos publicados na revista são submetidos a uma avaliação científica prévia (peer review).

REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS 2022 | 12

Publicação Anual Centro de Literatura Portuguesa Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra Imprensa da Universidade de Coimbra

ÍNDICE

NOTA DE ABERTURA Carlos Reis	5
INTRODUÇÃO Carlos Reis, Ana Paula Arnaut, Sara Grünhagen	9
SECÇÃO TEMÁTICA JOSÉ SARAMAGO – PERSONAGENS, REFIGURAÇÕES, SENTIDOS	
ELE É OS TRABALHADORES DE MAFRA FIGURAÇÃO DAS PERSONAGENS COLETIVAS EM MEMORIAL DO CONVENTO Agnès Levécot	19
NOVAS HISTÓRIAS, NOVAS PERSONAGENS: UMA ANÁLISE DA SOBREVIDA D'A MULHER DO MÉDICO EM <i>ENSAIO SOBRE A LUCIDEZ</i> , DE JOSÉ SARAMAGO <i>Ana Maria Wertheimer</i>	A 45
O INTERIOR DA PEDRA EM PERSONAGENS DE <i>LEVANTADO DO CHÃO</i> Carlos Nogueira	67
SARAMAGO, ENTRE UTOPÍA Y DISTOPÍA (META-FÍSICA) Darío Villanueva	89
PELOS CAMINHOS DO MUNDO: (RE)FIGURAÇÕES DA MOBILIDADE EM A JANGADA DE PEDRA, DE JOSÉ SARAMAGO Eduardo Nunes	117
H. & M.: O CASAL INICIÁTICO NUM ENSAIO DE ROMANCE Isabel Garcez	141

LUZ, SOM, E POUCA AÇÃO: JOÃO BOTELHO E A RECRIAÇÃO POÉTICA D'O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS (2020) Kathryn Bishop-Sanchez	161
MARIA SARA COMO PERSONAGEM DE RELEVÂNCIA: A FIGURAÇÃO DE UM NOVO FEMININO POR JOSÉ SARAMAGO NO ROMANCE PORTUGUÊS Maristela Kirst de Lima Girola	185
L'ESSAI SUR LA CÉCITÉ DE SARAMAGO : SUR LA POSSIBILITÉ D'UNE INTERSUBJECTIVITÉ PUREMENT ACOUSTIQUE Reinan Ramos dos Santos	203
TODOS OS NOMES: UMA LIÇÃO DA NOVA HISTÓRIA Teresa Cristina Cerdeira	221
NEM SAGRADAS NEM PROFANAS: A DESMITOLOGIZAÇÃO DO FEMININO EM SARAMAGO Valéria Campos	247
CLARABOIA: MATRIZ ENSAÍSTICA DOS PERSONAGENS DE JOSÉ SARAMAGO Wendel Cássio Christal	273
ARQUIVO OS DIAS DE RICARDO REIS Sara Grünhagen	299
PROFISSÃO LEITURA, LEITORES, PROFESSORES Alberto Manguel: entrevista	327
RECENSÕES	331
SOBRE OS AUTORES	349

NOTA DE ABERTURA

O presente número da *Revista de Estudos Literários* é consagrado a José Saramago, por ocasião do centenário do seu nascimento. Trata-se, então, de um número de celebração, assumido como tal, mas não só disso.

As efemérides, conforme bem se sabe, são momentos privilegiados para lembrarmos um escritor, uma obra, um evento cultural ou um acontecimento histórico relevante. Entre outras efemérides que neste ano de 2022 se registam e a par do centenário de Saramago, estão também os de Agustina Bessa Luís, de José Craveirinha, de Agostinho Neto, de Pier Paolo Pasolini e da Semana de Arte Moderna de São Paulo. E, num plano mais alargado, o segundo centenário da independência do Brasil.

A forma como assinalamos uma efeméride diz muito acerca de quem ou daquilo que se evoca, mas não diz menos quanto à nossa capacidade para realçarmos o que nos interessa destacar, não raras vezes prevalecendo sobre zonas obscuras que são remetidas para segundo plano ou deixadas no esquecimento. Por sua vez, os contextos e as ações celebratórias não são menos significativos, quando ponderamos a sua feição e os seus protagonistas; nesse sentido, parece certo que determinados efeitos de institucionalização ou de fixação de uma certa imagem, em detrimento de outras, podem ser mais prejudiciais do que benéficos, com riscos para a posteridade da personalidade que é lembrada. Quando essa personalidade é complexa e controversa — como é o caso, evidentemente, de José Saramago — os riscos a que me referi podem até ser, a longo prazo, contraproducentes para a figura celebrada.

As questões que ficam enunciadas ecoam na opção de centrarmos este número da Revista de Estudos Literários em José Saramago, mas não condicionam essa opção. Com efeito, uma revista que emana de uma unidade de investigação e traduz a sua atividade jamais deve perder a independência e a serenidade que o trabalho de pesquisa e de análise requerem; esse é o cenário em que obrigatoriamente a racionalidade científica há de saber conjugar-se com a sensibilidade exigida pela leitura crítica, com a fruição que o texto literário pede e com a destrinça criteriosa e fundamentada daquilo que deve ser exaltado relativamente ao que o não merece. Nenhum escritor (nem Shakespeare; nem Camões) escreveu apenas genialidades; saber reconhecê-lo e agir consequentemente é a forma inteligente de valorizarmos a dimensão humana dos textos, na sua relação com a circunstância que os motivou e na sua variável capacidade para transcenderem quem os escreveu e o tempo em que isso aconteceu. No caso de José Saramago ou no de qualquer outro escritor.

Recorde-se que o presente número da *Revista de Estudos Literários* não é, nos tempos mais recentes, a única iniciativa promovida pelo Centro de Literatura Portuguesa a propósito do autor de *Memorial do Convento*. Em 2018, a pretexto da passagem dos 20 anos de atribuição do Prémio Nobel da Literatura, organizámos um congresso internacional a que justamente chamámos "José Saramago: 20 Anos com o Prémio Nobel". Foi essa a mais alargada e participada reunião científica alguma vez consagrada a Saramago, tendo dado lugar a duas publicações: a obra *José Saramago. Nascido para Isto* (edição da Fundação José Saramago, em 2020) e um livro eletrónico homónimo, publicado pela Imprensa da Universidade de Coimbra (em http://monographs.uc.pt/iuc/catalog/view/57/153/227-1).

Na minha qualidade de diretor da *Revista de Estudos Literários*, agradeço às minhas colegas Ana Paula Arnaut e Sara Grünhagen – duas distintas estudiosas da obra saramaguiana – a colaboração

que me deram na coorganização deste número da revista. Para além das matérias saramaguianas, ele inclui as habituais secções Arquivo, Profissão e Recensões.

O próximo número da *Revista de Estudos Literários* terá como tema "Reescrita e memória: diálogos, cruzamentos e sobreposições" e terá coordenação de Marta Teixeira Anacleto (Universidade de Coimbra/Centro de Literatura Portuguesa) e de Rita Bueno Maia (Universidade Católica Portuguesa).

Carlos Reis https://orcid.org/0000-0001-6492-3486

INTRODUÇÃO

Os doze ensaios que compõem este número inserem-se na secção temática da revista, intitulada "José Saramago: personagens, refigurações, sentidos". A diversidade de abordagens e o amplo corpus de obras analisadas no conjunto destes textos atestam não apenas a complexidade do universo ficcional de Saramago, mas também a vitalidade dos estudos que sobre esse universo se têm debruçado. Diferentes tipos e processos de composição de personagem, recriações e refigurações já indissociáveis da assinatura literária de Saramago e alguns dos temas e debates que lhe são caros são assim aprofundados em artigos dedicados a romances que vão desde Claraboia (escrito em 1953, publicado postumamente em 2011) a Caim (2009), passando por Manual de pintura e caligrafia (1976), Levantado do chão (1980), Memorial do Convento (1984), O ano da morte de Ricardo Reis (1984), A jangada de pedra (1986), História do cerco de Lisboa (1989), O evangelho segundo Jesus Cristo (1991), Ensaio sobre a cegueira (1995), Todos os nomes (1997) e Ensaio sobre a lucidez (2004). É a seguir delineada a matéria tratada por tais estudos, apresentados na secção temática pela ordem alfabética do nome dos autores. Conforme se buscará assinalar aqui, tais trabalhos com frequência estabelecem um profícuo diálogo entre si.

A personagem é o eixo central de várias das reflexões deste volume, a começar pela primeira, "Ele é os trabalhadores de Mafra...: figuração das personagens coletivas em *Memorial do Convento*" (pp. 19-43). Adequando a um contexto diametralmente oposto a expressão que estrutura a extensa lista daqueles que em *Memorial do Convento* tira-

rão proveito financeiro da construção da gigantesca basílica, Agnès Levécot avalia o modo como, no romance, o jogo entre o individual e o coletivo permite revalorizar os verdadeiros heróis da História. Para caracterizar estas personagens, a autora analisa os processos linguísticos, "como a referencialização identificativa de indiferenciação ou de generalização" (p. 21), retórico-argumentativos e retórico-estilísticos, com particular destaque para a enumeração. Tais processos comprovam que, em derradeira instância, sem aqueles heróis, "na ficção como na realidade, nenhum poder e nenhuma riqueza se teria construído e se construiria ainda hoje em dia" (p. 20).

Em "Novas histórias, novas personagens: uma análise da sobrevida d'a mulher do médico em *Ensaio sobre a lucide*z, de José Saramago" (pp. 45-65), Ana Maria Wertheimer parte das considerações de Carlos Reis sobre figuração e refiguração para interpretar os elementos constitutivos da personagem, nesta obra e em *Ensaio sobre a cegueira*, em cujas páginas surge pela primeira vez. A autora convoca ainda o dialogismo bakhtiniano e as conceções de Brian Richardson sobre a personagem tendo em vista a identificação dos "aspectos que se mantenham fiéis à mulher do médico em ambas as obras e interrogar os que se diferem nesse processo de refiguração ou de reconstrução de uma mesma entidade" (p. 45).

Na senda dos estudos sobre esta importante categoria narrativa, em "O interior da pedra em personagens de *Levantado do chão*" (pp. 67-87), Carlos Nogueira lê o romance à luz do conhecido ensaio de José Saramago, "A estátua e a pedra", e analisa "a (con)figuração ficcional de personagens como Domingos Mau-Tempo, João Mau-Tempo e José Calmedo", para demonstrar "como no romance publicado em 1980 não faltam momentos de comunicação partilhada entre a estátua e a pedra" (p. 67). Não ficam por abordar as propriedades ético-morais destas e de outras personagens, vistas como "a

irradiação de uma interioridade que José Saramago sabe descortinar e avaliar com rara agudeza" (p. 67).

Adiante-se já que as reflexões de Saramago e a divisão que ele propõe entre o que seria a fase da "estátua" e a fase da "pedra" no conjunto da sua obra motivaram ainda o trabalho de Teresa Cristina Cerdeira, o décimo artigo do volume. Como Nogueira, Cerdeira recupera criticamente a muito citada autoavaliação do romancista, analisando outra narrativa que também escapa àquela categorização que, a seu ver, é demasiado restritiva. Em "Todos os nomes: uma lição da Nova História" (pp. 221-245), Cerdeira vai colocar "o romance frente ao ensaio" (p. 221), questionando a cesura do autor e sobretudo a sua "aparente sugestão de uma ideia de progresso" (p. 229). Nesse processo, a autora revisita o debate sobre o chamado "romance histórico" e mostra quanto o importante diálogo entre História e ficção transcende, e muito, aquela que teria sido a primeira fase de Saramago; assim, entende-se que o romance Todos os nomes "discute, através da ficção, um conceito de história" (pp. 239-240).

Lembrando as palavras ditas por Saramago a Carlos Reis, sobre a eventual dimensão metafísica dos seus romances, e não esquecendo o assumido comunismo e o confessado ateísmo do autor, Darío Villanueva, em "Saramago, entre utopía y distopía (meta-física)" (pp. 89-115), centra a sua atenção no estudo dos impulsos utópicos e distópicos da obra do Nobel. Para Villanueva, a ideologia e a crença do escritor comportam um impulso utópico mais do que distópico; em sua opinião, um tal impulso insere-se na tendência iniciada pelos romancistas Evgueni Zamiatin e George Orwell, entre outros.

Um dos romances abordados por Villanueva e, já antes, por Wertheimer, é analisado também em « L'Essai sur la cécité de

Saramago: sur la possibilité d'une intersubjectivité purement acoustique » (pp. 203-220), de Renan Ramos dos Santos. Trata-se, primeiramente, de mostrar que a célebre narrativa da cegueira branca de Saramago é também uma crítica à metáfora da luz, encarnada pelo Iluminismo; nesse sentido, a crítica do escritor português é associada à que foi empreendida por Adorno e Horkheimer na Dialética do esclarecimento (p. 209). Num segundo momento, sempre em diálogo com a filosofia, Santos lê a proposta narrativa de Saramago a partir do conceito fenomenológico de intersubjetividade e da "realidade auditiva" vivida pelas personagens de Ensaio sobre a cegueira (p. 216), realçando o modo como a relação com o outro é concebida nessa obra de Saramago.

De volta à categoria da personagem, Eduardo Nunes, no artigo intitulado "Pelos caminhos do mundo: (re)figurações da mobilidade em *A jangada de pedra*, de José Saramago" (pp. 117-140), retoma as observações de Carlos Reis sobre os conceitos de figuração e refiguração, situando as personagens do romance "numa extensa linhagem de figuras da mobilidade" (p. 118). As afinidades encontradas com outras personagens, não obstam, contudo, a que estas — e a viagem que protagonizam — adquiram traços distintivos afins do romance de estrada ou *road novel*.

Isabel Garcez, com "H. & M., o casal iniciático num ensaio de romance" (pp. 141-160), revisita a primeira grande narrativa de ficção de José Saramago não só para avaliar a forma como a escrita se traduz em exercício de autoconhecimento, mas também para propor que o "casal-personagem", ainda que de modo por vezes incipiente, seja considerado o embrião dos "casais de personagens que serão a base de tantos dos seus futuros romances" (p. 141).

A constatação de elementos que antecipam o estilo pelo qual o escritor se tornaria conhecido vai também ser o foco do último estudo

deste volume, "Claraboia: matriz ensaística dos personagens de José Saramago" (pp. 273-295), de Wendel Cássio Christal. Como Garcez, Christal parte da categoria fulcral da personagem para estabelecer relações entre aquele romance póstumo e menos conhecido de Saramago e outros que se lhe seguiram e que chegaram a ser publicados em vida do autor, a começar por Manual de pintura e caligrafia. O momento de composição do romance é destacado, e entende-se que as personagens de Claraboia já demonstram, por exemplo, a visão crítica do escritor "acerca do sistema político e literário vigentes em Portugal, inclusive porque este romance também traz à baila temas tabus para o contexto dos anos 50, como o lesbianismo, a violência doméstica e a prostituição" (p. 280). Ressalta-se já a intertextualidade característica da prosa de Saramago, com Claraboia assinalando, entre outras coisas, "o apreço de Saramago por Fernando Pessoa" (p. 288).

Romances posteriores de Saramago não deixarão dúvidas sobre o modo marcante como o Nobel se insere na receção de Pessoa e de outros autores, mas é certo também que a obra do próprio Saramago já se projetou para além das páginas por ele escritas. O ensaio "Luz, som, e pouca ação: João Botelho e a recriação poética d'O ano da morte de Ricardo Reis" (pp. 161-184), de Kathryn Bishop-Sanchez, testemunha a presença de Saramago no imaginário cultural português e o potencial da sua obra para gerar outras criações. Conforme ressalva a autora, o que se propõe nesta abordagem não é uma leitura comparativa entre livro e filme (p. 165), mas uma análise desta outra obra que é a adaptação homónima de Botelho, um realizador que se tem especializado na transposição de narrativas literárias para as telas do cinema. Trata-se, portanto, de examinar o objeto estético que resulta desse exercício, sublinhando-se sobretudo as escolhas próprias do realizador no uso de estratégias e técnicas inerentes ao meio filmico. Nessa perspetiva, examinam-se, entre outros aspetos, as personagens femininas de Saramago e o modo como Botelho as recria e filma.

As personagens femininas do universo saramaguiano serão ainda destaque em mais dois ensaios do volume: "Maria Sara como personagem de relevância: a figuração de um novo feminino por José Saramago no romance português" (pp. 185-201), de Maristela Kirst de Lima Girola, e "Nem sagradas nem profanas: a desmitologização do feminino em Saramago" (pp. 247-271), de Valéria Campos.

No primeiro caso, a heroína de *História do cerco de Lisboa* está no centro de uma reflexão que busca associar a categoria da personagem à do espaço ficcional, de maneira a mostrar que Maria Sara suplanta "o feminino passivo, de caráter acabado e restrito ao âmbito doméstico" (p. 187). Para Girola, Maria Sara pode ser vista, com Raimundo Silva, como paradigma de uma configuração literária que complexifica a personagem e revê o lugar socialmente atribuído a mulheres e homens, estabelecendo-se um diálogo entre a obra de Saramago e outras produções da segunda metade do século XX, como as de Agustina Bessa-Luís e José Cardoso Pires (pp. 186-188).

Repensar estereótipos em relação ao feminino e à sua representação é também o objetivo de Campos, que se volta para o modo como Saramago parodia, ironiza e reinventa personagens femininas bíblicas em *O evangelho segundo Jesus Cristo* e em *Caim*. São assim colocadas em causa sobretudo certas oposições e "caracterizações extremas" da mulher no universo bíblico e em parte da sua receção, um contexto no qual "ora as figuras femininas flertam com o diabólico ou sedutor, como Eva e Maria de Magdala, ora veem-se limitadas a um ideal de pureza e sublimação, como Maria de Nazaré" (p. 251). Como Girola, Campos sublinha a complexidade das personagens femininas recriadas por Saramago, que escapam à sua tradicional e redutora representação. Entende-se, enfim, que

na sua escrita "Saramago esmiúça os mitos que moldam nossa realidade" (p. 252).

Em conclusão: o presente número da *Revista de Estudos Literários* encerra, no que respeita à sua temática central, colaboração suficientemente criteriosa e especializada para se afirmar como um marco relevante, no contexto dos estudos saramaguianos. O que esta última expressão quer sugerir é que este é já um campo de trabalho cuja expressiva diversidade faz da obra do escritor (ou de qualquer outro escritor, em ciscunstâncias semelhantes) um conjunto dinâmico, criticamente suscetível de diferentes abordagens e, como tal, valorizável em vários tempos e lugares.

O facto de aqui serem contempladas dominantes temáticas e narrativas bem identificadas confirma aquela diversificada dinâmica. De modo mais específico: a personagem constitui, atualmente, não apenas uma das categorias a que os estudos narrativos conferem maior destaque, mas também um elemento estruturante do universo literário de José Saramago; em particular e como o romancista várias vezes sublinhou, a personagem feminina assume, nas suas obras, uma promeninência funcional e semântica que merece reflexão. Isso não esgota, evidentemente, outras possibilidades de leitura adiante também concretizadas, seja autonomamente, seja em articulação com aquela categoria narrativa. As feições metafórica, alegórica e mesmo ensaística (que são veios de representação cuja pertinência é confirmada pela reflexão metaliterária de Saramago) de uma parte importantente da produção do autor de Todos os nomes ocupam igualmente a atenção de colaboradores deste número da Revista de Estudos Literários.

Por fim, cabe dizer que a vastidão da produção saramaguiana deve ser considerada, só por si, um desafio a que os ensaístas aqui presentes não se eximem; as suas análises incidem sobre títulos provindos de vários momentos daquela produção, desenvolvida em registos que atestam significativas mudanças nos processos literários e nas opções temáticas do autor. As possibilidades de trabalho crítico que deste modo se evidenciam confirmam o que se sabe: que a obra de José Saramago interpela de forma muito vigorosa a nossa atenção de estudiosos, agora e certamente no futuro.

Carlos Reis https://orcid.org/0000-0001-6492-3486

Ana Paula Arnaut https://orcid.org/0000-0001-9853-5940

Sara Grünhagen https://orcid.org/0000-0002-9025-2687

SECÇÃO TEMÁTICA JOSÉ SARAMAGO — PERSONAGENS, REFIGURAÇÕES, SENTIDOS

ELE É OS TRABALHADORES DE MAFRA... FIGURAÇÃO DAS PERSONAGENS COLETIVAS EM *MEMORIAL DO CONVENTO*

ELE É OS TRABALHADORES DE MAFRA... FORM OF COLLECTIVE CHARACTERS IN *MEMORIAL DO CONVENTO*

Agnès Levécot
Sorbonne Nouvelle/CREPAL
https://orcid.org/0000-0002-2095-4114

RESUMO

A figuração das personagens coletivas em *Memorial do Convento* constrói-se a partir de dois eixos que se cruzam e se completam um ao outro instaurando uma dialética entre singular e plural, individual e coletivo, e que tem por finalidade revalorizar os verdadeiros heróis da História. Este artigo descreve e analisa vários processos, semânticos, sintáticos e retóricos, que sustêm esta dialética, dentre os quais se destaca a exploração das potencialidades narrativo-axiológicas da enumeração.

Palavras-chave: José Saramago, personagem coletiva, História, memória, enumeração

ABSTRACT

The form of collective characters in *Memorial do Convento* is built on two axes that cross and complete each other, establishing a dialectic relationship between singular and plural, individual and collective, which aims to highlight the true heroes of History. This article focuses on several processes, namely semantic, syntactic and rhetorical, that sustain this dialectic, among which the exploration of the narrative-axiological potentialities of enumeration stands out.

Keywords: José Saramago, collective character, History, memory, enumeration

Quando se trata de definir a noção de personagem coletiva no romance Memorial do Convento, uma das ficções historiográficas em que o autor questiona a memória coletiva relativa ao passado de Portugal, convém lembrar que ela se constrói na base de dois movimentos que se completam um ao outro e que instauram uma dialética entre homem e sociedade, entre singular e plural, entre individual e coletivo, entre herói e anti-herói: as personagens coletivas saramaguianas tanto podem ser grupos inteiros socialmente categorizados, como heróis individualizados que pertencem a esses mesmos grupos, espécies de sínteses metonímicas de seres humanos considerados como uma unidade psicológica e social, com carateres próprios e destino comum. À primeira categoria pertencem vários conjuntos constituintes das classes mais baixas da população portuguesa do século XVIII, cuja presença ao longo da narrativa é constante, explícita ou implícita: a arraia-miúda que assiste às festas da corte, os trabalhadores das obras do convento, os soldados rasos da guerra de sucessão, as prostitutas, os pedintes, todos aqueles que assistem impotentes às demonstrações de poder e de luxo da corte e contribuem, pela força das circunstâncias, para a concretização dos projetos megalómanos do rei Dom João V. À segunda categoria, pertencem os seus representantes: Baltasar, Blimunda, Julião Mau-Tempo ou ainda João Elvas e José Pequeno.

Neste trabalho apenas nos debruçaremos sobre os que ganham, sob a pena de Saramago, a dimensão de verdadeiros heróis: os que, segundo o eixo axiológico proposto pelo autor, foram infelizmente esquecidos pela historiografia oficial e pela memória coletiva, os que são vítimas duma memória 'manipulada' pelos detentores do poder (Ricœur, 2000: 97). Sem eles, na ficção como na realidade, nenhum poder e nenhuma riqueza se teria construído e se construiria ainda hoje em dia.

Para caraterizar estes grupos, o autor recorre a múltiplas técnicas que vão de processos linguísticos como a referencialização identificativa de indiferenciação ou de generalização, até a processos retórico-argumentativos e retórico-estilísticos, como a enumeração que enriquece a argumentação e a demonstração.

Dentro dos processos linguísticos, realçamos a técnica de nominalização que explora duas vias podendo parecer contraditórias à primeira leitura. Os trabalhadores de Mafra, dentro de um mesmo grupo, são nominalizados de várias maneiras que implicam ao mesmo tempo identificação e desidentificação, individualização e generalização. Por um lado, a generalização dos nomes marca uma certa deficiência identitária dos homens; por outro lado, o narrador--autor² faz questão em oferecer-lhes uma identidade pelo menos nominal, atribuindo-lhes nomes e apelidos que, no entanto, não deixam de ser muito comuns e indiferenciadores. O melhor exemplo talvez seja José Pequeno, ser isolado num mundo sem filiação e sem afeto, personagem privada de identidade individualizante: o seu nome é constituído por um dos primeiros nomes mais usuais em Portugal, acompanhado por uma alcunha que, fenómeno comum nos meios populares, substitui o seu patronímico por um traço físico que o distingue dos demais: "O meu nome é José Pequeno, não tenho pai, nem mãe, nem mulher que minha seja, nem sei sequer se o nome certo é este ou se tive algum antes" (Saramago, 1999: 235-236).

¹ Como suporte de várias vertentes teóricas do nosso trabalho, apoiamo-nos no ensaio de Cristina da Costa Vieira (2008).

² Optamos por usar esta denominação dupla valendo-nos das declarações de José Saramago em que ele fazia questão em contrariar a doxa de certa crítica literária, afirmando que o narrador, no seu caso, é o autor: "Um livro não está formado somente por personagens, conflitos, situações, lances, peripécias, surpresas, efeitos de estilo, exibições ginásticas de técnicas de narração – o livro é – acima de tudo, a expressão de uma parcela identificada da humanidade: o seu autor." (Saramago, 1997: 40).

É assim que ele se apresenta a um pequeno grupo de trabalhadores que vieram procurar trabalho em Mafra e se encontram pela primeira vez na taberna. Todos eles revelam um grande anseio de identificação, contrário ao anonimato a que são normalmente votados, anseio enfatizado pela repetição anafórica da fórmula de apresentação "O meu nome é" e o equivalente "chamo-me". Simultaneamente, o autor deixa a cargo das personagens a tarefa de apresentar as suas condições de vida, em discurso direto, amplificando assim o efeito de realidade e de pseudo-objetividade:

O meu nome é Fransciso Marques, nasci em Cheleiros, que é aqui perto de Mafra, umas duas léguas, tenho mulher e três filhos pequenos, toda a minha vida foi trabalhar de jornal, e, como da miséria não via jeito de sair, resolvi vir trabalhar para o convento (...) O meu nome é José Pequeno (...). Chamo-me Joaquim da Rocha, nasci no termo de Pombal, lá tenho a família, só a mulher, filhos tive quatro, mas todos morreram antes de fazerem dez anos (...). O meu nome é Manuel Milho, venho dos campos de Santarém (...). O meu nome é João Anes, vim do Porto e sou tanoeiro (...) deixei a família no Porto, lá se vão governando, há dois anos que não vejo a mulher (...). O meu nome é Julião Mau-Tempo, sou natural do Alentejo e vim trabalhar para Mafra por causa das grandes fomes de que padece a minha província (...). O meu nome é Baltasar Mateus, todos me conhecem por Sete-Sóis em casa (...) o certo é ter nascido aqui. (Saramago, 1999: 235-238)

Os trabalhadores de Mafra, representados aqui por seis personagens individualizadas, só se conseguem identificar com a região donde vêm e pelas suas muito parecidas condições de vida. São de uma classe social baixa, a maior parte das vezes rural, onde impera a miséria: rendimentos insuficientes, doenças frequentes, défice afetivo, maus tratamentos, etc. Esta auto-apresentação é apenas um dos numerosos delineamentos do processo axiológico de vitimização que sustenta uma das intenções autorais deste relato. Mas a isso tornaremos.

Por enquanto, voltemos à dialética entre nominalização e desidentificação elaborada pelo narrador-autor que opera a favor da memória dos esquecidos da História. Entre as técnicas que vamos analisar, encontra-se a lista, escolha retórico-estilística deliberada, muito usada e particularmente fértil no romance que nos ocupa: dentre as listas que vamos analisar, umas têm por função vilanizar o rei e a sua corte, outras, por antítese, apoiam a argumentação a favor da nominalização e heroicização das personagens coletivas, que derivam do contexto ao mesmo tempo que o configuram "num procedimento de articulação complexa entre local e global, que lhe confere propriedades semióticas particulares" (Wulf, 2013: 267).

Uma primeira enumeração, de modo nominal homogéneo, é constituída por uma dupla lista de nomes próprios que remete para uma possível indentificação de cada um dos trabalhadores. No entanto, a primeira parte da lista, pluralizando cada nome, hiperboliza a multiplicidade de casos individuais, criando um efeito de fusão metafórica entre os elementos discriminados, e portanto, de generalização, efeito aumentado pelo uso do assíndeto, cada elemento entrando no processo de unificação que o institui como conjunto:

Vão outros Josés, e Franciscos, e Manuéis, serão menos os Baltasares, e haverá Joões, Álvaros, Antónios e Joaquins, talvez Bartolomeus, mas nenhum o tal, e Pedros, e Vicentes, e Bentos, Bernardos e Caetanos, tudo quanto é nome de homem vai aqui, tudo quanto é vida também, sobretudo se atribulada, principalmente se miserável (...) Alcino, Isidro, Juvino, Luís, Marcolino, Nicanor, Onofre, Paulo, Quitério, Rufino, Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias, uma letra de cada um para ficarem todos representados. (Saramago, 1999: 244)

A segunda parte da lista tem valor plenamente simbólico: em forma de inventário (lista aparentemente fechada pelos limites do abecedário), apresenta nomes muito menos usuais, cuja consonância remete para épocas históricas mais remotas e permite multiplicar os sujeitos representados: a partir de cada inicial, é possível pluralizar os nomes quase infinitamente. Como Homero que não pode citar todos os nomes dos guerreiros de Argos, ou os desaparecidos de Hades, o narrador dá a entender que é impossível fazer uma lista completa. A acumulação podendo ser então infinita, a enumeração é aqui concebida "como amostra, espécimen, exemplo, alusão, deixando ao leitor o cuidado de imaginar o resto" (Eco, 2009: 49), e "vale menos pelo que ela diz do que pelo que sugere" (Sève, 2010: 112). Por isso "a lista é de todos os procedimentos literários aquele que maior cooperação do leitor requer" (Sève, 2010: 105). O leitor posiciona-se então como "autor" no sentido etimológico do termo – auctor –, aquele que aumenta, que acrescenta o seu texto ao texto já existente. Numa intervenção metaléptica que intermedeia as duas partes da lista, José Saramago alarga esta potencialidade da enumeração usando a primeira pessoa do plural retórica que obriga o leitor a implicar-se no reconhecimento dos indivíduos evocados: "já que não podemos falar-lhes das vidas por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só por isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam, se de nós depende" (Saramago, 1999: 244). O efeito lista, comentado por vários teóricos, reforça a dialética que anunciámos no início entre individualização e generalização. Marion Colas-Blaise (2013), retomando os textos de Greimas e Fontanille, confirma esta função da lista: "Um continuum delineia-se, em que se posicionam as unidades partitivas subordinadas a um todo integrante e as unidades integrais que

têm um duplo estatuto, de partes de um todo, mas também de integralidades que beneficiam de uma certa autonomia" (Greimas e Fontanille, 1991: 318). Este procedimento do escritor português poderia muito bem ter sido inspirado pelo pensamento de Georges Perec, outro utente habitual da enumeração:

Il y a dans toute énumération deux tentations contradictoires: la première est de TOUT⁴ recenser, la seconde d'oublier tout de même quelque chose; la première voudrait clôturer définitivement la question, la seconde, la laisser ouverte; entre l'exhaustif et l'inachevé, l'énumération me semble ainsi être, avant toute pensée (et avant tout classement), la marque même de ce besoin de nommer et de réunir sans lequel le monde ("la vie") resterait pour nous sans repères: il y a des choses différentes qui sont pourtant un peu pareilles; on peut les assembler dans des séries à l'intérieur desquelles il sera possible de les distinguer. (Perec, 1985: 167)

Das duas enumerações aqui analisadas, a primeira é aberta e tem um aspeto inacabado, a segunda, por ser fechada, parece exaustiva, mas, como já foi dito, pode ser amplamente alargada. Ambas alimentam, de facto, o intuito explícito do narrador-autor em nomear e re-identificar o maior número possível de trabalhadores. Entretanto, a adjunção duma lista descontínua a uma lista ordenada marca o desejo de tratar todos os indivíduos em pé de igualdade, aniquilando qualquer diferença entre eles. Pois a listagem de personagens diegeticamente *in abstentia* tem um relevo axiológico e simbólico importante.

⁴ Maiúsculas da responsabilidade do autor.

No nosso comentário à nominalização dos trabalhadores de Mafra, já deixámos transparecer o principal eixo axiológico do romance de José Saramago: trata-se claramente de revalorizar os esquecidos da História, processo que se inicia pela re-identificação: C. Vieira Silva lembra que as opções sintáticas e lexicais escolhidas, entre as quais incluimos as enumerações acima comentadas, implicam uma seleção paradigmática de uma mundividência entre outras possíveis, tornando incontornável a marca ideológica (Vieira, 2008: 345). Esta marca está claramente subjacente à polarização das personagens em dois grupos que se opõem: o Rei com a sua corte, e os que trabalham, vivem e morrem por ele, ou, em termos marxistas reivindicados pelo autor, entre os exploradores e os explorados. A polarização constrói--se segundo dois eixos que se cruzam e completam: a carnavalização dos primeiros, e a vitimização dos segundos, eixos que vão dar, por um lado a um processo de avaliação negativa, ou seja de vilanização, e por outro lado, a um processo de avaliação positiva ou seja de legitimação e heroicização.

Para podermos esclarecer o processo de heroicização dos heróis coletivos, temos de evocar em algumas linhas como é elaborada a vilanização do rei, sem a qual a vitimização não ganharia a dimensão necessária à nossa demonstração. A carnavalização, explica Mickaïl Bakhtine,

est marquée par la logique originale des choses "à l'envers", "au contraire", des permutations constantes du haut et du bas ("la roue"), de la face et du derrière, par les formes les plus diverses de parodies et travestissements, rabaissements, profanations, couronnements et détrônements bouffons. (Bakhtine, 2010: 19)

Porque é dessacralizante e dialético, é um dos procedimentos usados por Saramago para questionar o poder monárquico português do século XVIII e, através dele, todas as formas de poder autocrático. Num processo de "trivialização das ações de figuras históricas" (Reis, 1986: 98), o narrador-autor começa por fazer do rei Dom João V um retrato caricatural. Apoiando-se numa técnica de "mise en abyme" ficcional, arquiteta uma metáfora argumentativa que estabelece uma analogia com o principal constituinte real/ficcional da narrativa: a construção do Mosteiro de Mafra. Tal uma criança entretida com um jogo de "construção de madeira, um legos, um meccano" (Saramago, 1999: 279), vê-se o rei construindo um modelo reduzido da Basílica de São Pedro de Roma com peças que, uma por uma, lhe vão entregando os "quatro camaristas de serviço" fazendo vénia cada vez que o rei coloca a peça certa (Saramago, 1999: 12). O regime de disforização axiológica desenvolve-se ao longo do romance pela denúncia dos comportamentos impróprios do rei: quando, por exemplo, ele "se diverte tanto com as freiras nos mosteiros [e] que as vai emprenhando, uma após outra, ou várias ao mesmo tempo" (Saramago, 1999: 93). Outro exemplo da sua irresponsabilidade diz respeito à educação do filho, Fernando, que, "só para provar a boa pontaria que tem", entretém-se a "espingardear os marinheiros que estão empoleirados nas vergas dos barcos" ancorados no porto, frente ao palácio real (Saramago, 1999: 83). O discurso paródico, entretanto, já foi introduzido nas primeiras páginas do romance: a descrição da cerimónia matrimonial do rei com a rainha desacredita o caráter sagrado da função real. A cena do encontro noturno constitui uma paródia da imagem que a historiografia oficial transmitiu. A pompa das cerimónias reais é preservada (Saramago, 1999: 15), mas o momento é totalmente dessacralizado por um narrador que declara trivialmente que os camaristas esperam atrás da porta "que termine a função" (Saramago, 1999: 15). O leito real aparece então invadido por percevejos "à espera do seu quinhão de sangue, que não acham nem pior nem melhor que o restante da cidade, azul ou natural" (Saramago, 1999: 16). A avaliação negativa da corte também passa por longas e cumulativas enumerações de bens registados, como a dos registos do guarda-livros (vinte e cinco linhas), mimética do caráter fastuoso e excessivo que denuncia, lista simbólica e ironicamente ordenada no sentido da rota este-oeste que corresponde à viagem de regresso dos navios carregados de bens no tempo do comércio triangular:

de Macau as sedas, os estofos, as porcelanas, (...) o ouro, de Goa os diamantes brutos, os rubis, as pérolas, a canela, (...) de Moçambique os negros, o ouro, de Angola outros negros, o marfim, (...), de São Tomé a madeira (...), de Cabo Verde alguns negros, a cera, (...) dos Açores e Madeira os panos, o trigo, os licores, os vinhos secos, (...), do Brasil o açúcar, o tabaco, o copal, (...) o ouro... (Saramago, 1999: 229-230)

A esta enumeração sucede outra dos inúmeros objetos importados de outros países para o conforto e enfeite do palácio de Mafra. Ora, se a primeira lista enumera produtos comerciais úteis à economia portuguesa, esta segunda, ainda mais extensa (uma página inteira), apenas cataloga objetos destinados ao edifício conventual, indiciando a nova crítica tanto à opulência excessiva da corte como também à colusão entre os poderes político e religioso em detrimento do povo miserável:

está muito certo que venham de Roma, de Veneza, de Milão e de Génova, e de Liège, e da França, e da Holanda, os sinos e os carrilhões, e os candeeiros, as lâmpadas, os castiçais, os tocheiros de bronze e os cálices, as custódias de prata sobredourada, os sacrários, e as estátuas dos santos de que el-rei é mais devoto, e os paramentos dos altares, os frontais, as dalmáticas, as planetas, os pluviais, os cordões, os dosséis, os pálios, as alas de peregrinas, as rendas, e três mil pranchas de pau de

nogueira para os caixões da sacristia e cadeiral do coro, por ser madeira muito estimada... (Saramago, 1999: 230-231)

Nesta enumeração, a ideia de acumulação excessiva é reforçada pelo jogo entre coordenação assindética e sindética (coordenação pontual com a conjunção copulativa 'e'), assim como também pela redundância semântica de objetos que têm a mesma função, como "sinos e carrilhões".

Repetir pelo excesso as riquezas dos poderosos e as dramáticas condições de trabalho participa da funcionalidade crítico-ideológica da revisão da História e da denúncia das desigualdades sociais que perduram, pois a estas listas referentes ao rei e sua corte, respondem outras que dizem respeito aos trabalhadores da construção do convento. Depois de o autor ter atribuído uma identidade aos até então anónimos, para maior verossimilhança, trata-se agora de lhes conferir um aspeto físico condizendo com a sua condição miserável. Como forma de "tipização social" (Vieira, 2008: 295), e a fim de dar maior força ao processo de vitimização, o autor completa a lista dos nomes com um levantamento bastante exaustivo de caraterísticas ou deficiências físicas originadas por acidentes da vida, da guerra ou por doenças, ou ainda de caraterísticas genéticas vulgarmente tidas por defeitos, todas elas elementos de diferenciação e perturbadoras de alteridade, que tipificam os nossos representantes do povo:

De quantos pertencem ao alfabeto da amostra e vão a Pero Pinheiro, pese-nos deixar ir sem vida contada aquele Brás que é ruivo e camões do olho direito, não tardaria que se começasse a dizer que isto é uma terra de defeituosos, um marreco, um maneta, um zarolho, e que estamos a exagerar a cor da tinta, que para heróis, se deverão escolher os belos e formosos, os esbeltos e escorreitos, os inteiros e completos, assim o

tínhamos querido, verdades são verdades, antes se nos agradeça não termos consentido que viesse à história quanto há de belfos e tartamudos, de coxos e prognatas, de zambros e epiléticos, de orelhudos e parvos, de albinos e alvares, os da sarna e os da chaga, os da tinha e do tinhó, então sim, se veria o cortejo de lázaros e quasímodos que está saindo da vila de Mafra (...). (Saramago, 1999: 244-245)

No meio desta enumeração, o autor-narrador admite ironicamente que os seus heróis não terão as qualidades físicas requeridas pelo paradigma do herói clássico: "belos e formosos, os esbeltos e escorreitos, os inteiros e completos". Mas, valendo-se do dom de Blimunda, lembra que o valor dos homens está dentro da alma e não na superfície corporal. Confirmam Pierre Jourde e Paolo Tortonese: "A fragmentação física joga com a contradição insolúvel entre uma qualidade que constitui a pessoa e uma qualidade física infinitamente divisível, sem a qual ela não existe" (Jourde e Tortonese, 1996: 14). Aparência física e condição social conjugam-se para a infelicidade destes homens, mesmo independentemente do trabalho de construção. Dentre os trabalhadores individualizados no romance, vários sofrem de isolamento social e/ou sexual: José Pequeno, já vítima de desidentificação por não ter "pai, nem mãe", e assim alcunhado pela corcunda que lhe deforma as costas, queixa-se de que "nenhuma mulher [o] quis para viver" (Saramago, 1999: 235). João Anes, por seu lado, está afastado da família pelas circunstâncias que o obrigam a correr as estradas à procura do pão de cada dia e, de outra maneira, se vê fragmentado em sonhos que exprimem a sua frustração: "Há dois anos que não vejo a mulher, às vezes sonho que estou deitado com ela, mas se sou eu, não tenho a mesma cara sem boca nem feição, sem olhos nem nariz (...)" (Saramago, 1999: 237). Joaquim da Rocha teve quatro filhos que morreram de doença, dois de "bexigas negras,

os outros de espinhela caída,⁵ todos antes dos dez anos" (Saramago, 1999: 236).

Numa linha de "determinação clara de um eixo perspetivador monódico que coloca a tónica na injustiça imposta às personagens, e nos fortes condicionalismos a que são sujeitas" (Vieira, 2008: 423), esses homens são por vezes dupla ou triplamente vitimados. E os que, por sorte, conseguem manter-se na sua terra, acabam também sujeitos à vontade do rei todo-poderoso. Quando, estando as obras do convento atrasadas, o monarca manda alistar mais pessoal pelo país fora, a manobra ganha a dimensão de uma verdadeira rusga lembrando a que os Europeus infligiram aos escravos resgatados na África:

ia o corregedor pelas ruas, acompanhado dos quadrilheiros, entrava nas casas, empurrava os cancelos dos quintais, saía ao campo a ver onde se escondiam os relapsos, ao fim do dia juntava dez, vinte, trinta homens, e quando eram mais que os carcereiros atavam-nos com cordas, variando o modo, ora presos pela cintura uns aos outros, ora com improvisada pescoceira, ora ligados pelos tornozelos, como galés ou escravos. (Saramago, 1999: 294)

A extensão da operação e a consequente impossibilidade de qualquer indivíduo poder escapar é denotada por mais uma enumeração polissindética, amplificadora de sentido, que menciona vilas e cidades de norte a sul e de leste a oeste de Portugal:

Reunidos na praça de Celorico da Beira, ou de Tomar, ou em Leiria, em Vila Pouca ou Vila Muita na aldeia sem mais nome que saberem-

⁵ Note-se a designação idiossincrática das doenças, própria dos meios populares.

-no os moradores de lá, nas terras da raia ou da borda do mar, ao redor dos pelourinhos, no adro das igrejas, em Santarém e Beja, em Faro e Portimão, em Portalegre e Setúbal, em Évora e Montemor, nas montanhas e na planície, e em Viseu e Guarda, em Bragança e Vila Real, em Miranda, Chaves e Amarante, em Vianas e Póvoas, em todos os lugares aonde pôde chegar a justiça de sua majestade (...). (Saramago, 1999: 294)

Quando se alistaram de livre vontade, foi porque os homens acreditaram nos benesses prometidos, mas nunca recebidos, sendo enganados por um poder que, em vez de os proteger, arruinou os seus recursos económicos: "quem haveria de dizer ao meu avô que um neto seu atiraria fora terra que foi cavada e semeada" (Saramago, 1999: 239), exclama Baltasar revolvendo o terreno para as obras. Numa fala que proporciona ao autor-narrador mais uma crítica anticlerical, outra personagem se revolta contra quem os incitou a partir para Mafra, deixando as suas terras para ganhar melhor a vida e ter a honra de servir o rei: "o vigário da minha freguesia apregoava nas igrejas que quem viesse passava a ser criado d'el-rei (...) afinal saiu tudo mentira, do paraíso não falo, que não sou desse tempo, mas de Mafra sim, se não consigo morrer sem ver a cara do meu amo" (Saramago, 1999: 238).

Não só os alistados para as obras não encontraram o rei, como, para ele, sacrificaram a própria vida, vítimas das condições infernais das obras titânicas do convento que vão para além do que o próprio diabo pode fazer: "Em cima deste valado está o diabo assistindo, pasmando da sua própria inocência e misericórdia por nunca ter imaginado suplício assim para coroação dos castigos do seu inferno" (Saramago, 1999: 261). A vitimização dos trabalhadores é repetidamente reforçada pela menção dos apuros e das provações a que são expostos nas suas tarefas, e por uma numeração ao

serviço da hiperbolização dos apertos e sofrimentos que este trabalho colossal e desumano acarreta. O autor finge espantar-se com o número de homens necessários para o transporte da pedra gigantesca repetindo-o por quatro vezes:6 "Seiscentos homens agarrados desesperadamente aos doze calabres que tinham sido fixados na traseira da plataforma, seiscentos homens que sentiam, com o tempo e o esforço, ir-se-lhes aos poucos a tesura dos músculos, seiscentos homens que eram seiscentos medos de ser (...)" (Saramago, 1999: 259). Vale-se das dimensões da laje para criar maior realismo, mas também para evidenciar os esforços sobre-humanos a que são submetidos os homens: "a laje é de trinta e um mil e vinte e um quilos, trinta e uma toneladas em números redondos" (Saramago, 1999: 247). Também cita o número de bestas e de carros que foram necessários para o transporte das rochas com que o edificio vai ser erguido: "grandes blocos transportados em carros puxados por dez ou vinte juntas de bois, enquanto outros operários partem com os malhos a outra pedra grosseira que há-de servir para alicerces, este de quase seis metros de profundidade" (Saramago, 1999: 132). Revoltado por tanto excesso, o autor empenhado e crítico não resiste em intervir explicitamente, com um discurso judicativo, porta-voz do pensamento dos operários: "(...) tudo por causa de uma pedra que não precisaria ser tão grande, com três ou dez mais pequenas se faria do mesmo modo a varanda (...)" (Saramago, 1999: 259).

Esta desmesura não podia deixar de provocar acidentes fatais e inelutáveis mortes humanas. À morte de dois companheiros de viagem lamentada por Manuel Milho (Saramago, 1999: 236), sucede a de Francisco Marques. Para provocar maior empatia para com a personagem e reforçar o seu estatuto de vítima, o autor fá-la pas-

⁶ Cinco vezes em toda a página.

sar perto da sua casa (a sua família vive perto de Mafra), impaciente em poder abraçar a mulher. É nesse preciso momento que o drama acontece: um instante de inatenção e ele cai debaixo do carro transportando uma pedra pesando "mais de duas mil arrobas" (Saramago, 1999: 261). O corpo fragmentado e despedaçado do operário é mostrado com um realismo intencionalmente chocante, numa imagem cinematográfica destinada a ampliar simultaneamente o sentimento de repulsa para com a situação e a empatia para com todas as vítimas que Francisco Marques representa:

A roda passara-lhe sobre o ventre, feito numa pasta de vísceras e ossos, por um pouco se lhe separavam as pernas do tronco, falamos da sua perna esquerda e da sua perna direita, que da outra, a tal do meio, a inquieta, aquela por amor da qual fez Francisco Marques tantas caminhadas, dessa não há sinal, nem vestígio, nem um simples farrapito. (Saramago, 1999: 261)

Dentre as vítimas também há Julião Mau-Tempo. Fugido da sua região por causa da fome provocada pelas condições climáticas e sociais que lá reinam (Saramago, 1999: 237), merece um desenvolvimento particular porque o percurso atípico dele constitui um paradigma notável da personagem coletiva samaraguiana: personagem transtextual, ele é ao mesmo tempo ascendente e descendente de João Mau-Tempo de *Levantado do chão*, em que nasce a família ficcional dos Mau-tempo. Julião é ascendente histórico porque, vivendo no século XVIII, é antepassado da família Mau-Tempo que vive em meados século XX. Simultaneamente, ele é descendente literário já que a família passa de um romance anterior para um posterior, pro-

⁷ Publicado em 1980.

cedimento que remete o leitor para uma reflexão sobre a perenização das condições de vida sofridas pelos seus conterrâneos. A relação diacrónica que existe entre Julião Mau-Tempo e João Mau-tempo é evidenciada no Memorial por quatro processos: a topicalização espacial (são originários da região do Alentejo), a nominalização (sobrenome Mau-Tempo), a caraterização genética (os olhos azuis), e a vitimização social (ambos fazem parte da categoria dos explorados). Na taberna, Julião Mau-Tempo apresenta-se aos seus novos companheiros de infortúnio, evocando a sua terra de origem e a razão da sua presença em Mafra: "O meu nome é Julião Mau-Tempo, sou natural do Alentejo e vim trabalhar para Mafra por causa das grandes fomes de que padece a minha província, nem sei como resta gente viva, se não fosse termo-nos acostumado a comer de ervas e bolota, estou que já teria morrido tudo" (Saramago, 1999: 237). As condições climáticas da sua terra de origem são descritas nas primeiras páginas de Levantado do chão (Saramago, 1983: 11-13):

Há dias tão duros como o frio deles, outros em que se não sabe de ar para tanto calor (...). Se no mato morreu animal de pouco, certo que cheirará ao podre do que morto está. Quando calha estar quieto o vento, ninguém dá por nada, mesmo passando perto. Depois os ossos ficam limpos, tanto lhes fazem, de chuva lavados, de sol cozidos, e se era pequeno o bicho, nem a tal chega porque vieram os vermes e os insetos coveiros e enterraram-no. (Saramago, 1983: 11-12)

A presença da morte parece indissociável desta paisagem que transtorna a saúde mental, ameaça a vida dos que a habitam e os obriga a migrar: "Tanta paisagem. Um homem pode andar por cá uma vida toda e nunca se achar, se nasceu perdido" (Saramago, 1983: 12). Com dois séculos de antecedência, pelas mesmas razões se encontrou Julião Mau-Tempo em Mafra.

A este processo de topicalização espacial, se junta um triplo procedimento de nominalização. Na leitura, torna-se claro o jogo paronímico entre Julião e João: a semelhança fónica entre os dois designadores reenvia de uma para outra personagem. Por outro lado, a repetição da mesma alcunha realça a relação genealógica entre as personagens dos dois romances, e, mensageira de maus presságios, remete metaforicamente para as dificuldades com que se confronta a família desde séculos remotos em termos de relacões de poder e de determinismo geográfico e social. A origem da linhagem remonta a um abuso sexual por parte de um antepassado estrangeiro "que viera com Lamberto Horques Alemão, alcaide--mor de Monte Lavre por mercê do rei Dom João o primeiro" (Saramago, 1983: 24). Esse Lamberto deu origem a várias gerações de latifundiários até ao século XX, a perpetuação do nome sendo reforçada por uma enumeração polissindética dos antepassados de João Mau-Tempo: "de Lamberto nasceu Alberto, de Alberto nasceu Floriberto e depois veio Norberto, Berto e Sigisberto, e Adalberto e Angilberto, Gilberto, Ansberto, Contraberto" (Saramago, 1983: 195-196). Neste inventário cronológico que remete para uma isotopia genética, Saramago amplifica a noção de filiação através do aproveitamento lexical do nome Lamberto. Com a repetição do sufixo '-berto', o autor realça fonética, semântica e sintaticamente o caráter inexorável da sequência familiar de poderosos: a origem do sufixo -berth é germânica significando "ilustre" ou "brilhante", e funciona aqui como substituto metafórico do brasão familiar. O efeito é reforçado por uma combinação gradual de estruturas sintáticas: a repetição do sintagma verbal "de (nome) nasceu (nome)" que afirma a origem genética; a repetição do advérbio de tempo "depois" que exprime a sequência; a repetição da conjunção de coordinação cumulativa "e"; e conclui-se com uma enumeração assindética que acelera o ritmo da frase, deixando entender que

a lista não está completa. Saramago individualiza assim um grupo específico (os latifundiários) dentro de um mesmo grupo (os poderosos), opondo a categoria dos exploradores – os Bertos – à dos explorados – os Mau-Tempo. Entretanto, existe nestes últimos, uma marca genética da ligação conflituosa entre as duas categorias: a cor dos olhos azuis do antepassado alemão que vai passando de geração em geração na família Mau-Tempo. Constitui a prova da filiação iniciada pelo estupro: "(...) isto dos olhos azuis é coisa que aparece de vez em quando na família, já a mãe da minha mãe tinha os olhos desta cor" (Saramago, 1999: 238) explica Julião Mau-Tempo aos seus companheiros, remetendo o leitor para a mesma caraterística da antepassada de João Mau-Tempo: "aquela avó com mais de quinhentos anos" cujos olhos "são do seu avô salteador estrangeiro de donzelas" (Saramago, 1983: 297). Finalmente, ambos têm de lutar para sobreviver, e a consciência sociopolítica que Julião demonstra no Memorial foi-se exacerbando na família, o desejo de justiça social se concretizando ao longo dos tempos, já que o seu descendente João combateu politicamente as desigualdades sociais do Alentejo no tempo do regime autocrático de António Oliveira Salazar, chegando mesmo a ser encarcerado. Fica então claro que o jogo temporal e intertextual estabelecido por José Samarago vai muito para além do mero piscar de olhos. A personagem de Julião Mau-Tempo configura a perpetuação da situação denunciada, cronologicamente invertida a nível ficcional ao mesmo tempo que irreversível e interminável do ponto de vista histórico: os problemas socio-económicos originados pelos abusos de poder vão perdurando de século para século. Neste sentido, Julião Mau-Tempo parece-nos a mais coletiva de todas as personagens individualizadas de Memorial do Convento: configurando todos os explorados de todos os tempos, torna-se uma personagem universal. Pelo menos tanto quanto Baltasar, embora de maneira diferente.

Ao processo de vitimização duma parte da sociedade portuguesa que acabamos de analisar, está subjacente, na obra de Saramago, o de revalorização, de legitimação da mesma, para que a memória coletiva supra as deficiências, e ultrapasse a impostura da historiografia oficial que não sabe ou não quer reconhecer os verdadeiros heróis.

Todas as estratégias axiológicas, procedimentos linguísticos, retóricos e estilísticos usados por José Saramago, de que apenas apresentamos alguns exemplos, abonam a favor das vivências vitimadas e suscitam a empatia do leitor para com os sacrificados em determinados contextos, fazendo "surgir os valores da vida dos homens de outrora" (Ricœur, 2001: 36). Quanto mais vitimizadas, mais positivas e mais dignas de respeito aparecem as personagens. No entanto, para acentuar o efeito, o autor recorre a outras técnicas de valorização das mesmas que consiste, por exemplo, em funcionalizá-las como "transformadoras do real e criadoras de reais de outra natureza" (Silva, 1989: 54), lembrando a importância da sua intervenção na construção do edifício. Atente-se na enumeração seguinte:

ele é os ourives do ouro e da prata, ele é os fundidores dos sinos, ele é os escultores de estátuas e relevos, ele é os tecelões, ele é as rendeiras e bordadeiras, ele é os relojoeiros, ele é os entalhadores, ele é os pintores, ele é os cordoeiros, ele é os serradores e madeireiros, ele é os passamaneiros, ele é os lavrantes do couro, ele é os tapeceiros, ele é os carrilhadores, ele é os armadores de navios (...). (Saramago, 1999: 231)

O efeito estilístico desta série enumerativa é múltiplo, advindo da repetição do sintagma verbal "ele é + nome de profissão" que exprime ao mesmo tempo um juízo categórico e um juízo tético. Categórico porque a intenção é reafirmar o caráter inumerável dos trabalhadores que exercem uma função no convento e a variedade das profissões chamadas para satisfazer a megalomania do rei. Já não se trata pro-

priamente dos trabalhadores das obras, mas podemos considerar esta enumeração como uma expansão do sujeito coletivo dado que o pronome pessoal singular 'ele' é um sujeito expletivo e indeterminado: cada ocorrência representa simultaneamente uma coletividade referente a uma categoria de profissionais e a coletividade de todos os trabalhadores. Por outro lado, esta estrutura enumerativa pode ser lida como a expressão de um juízo tético sendo que a sua aparente incoerência gramatical entre singular e plural constitui mais um rasgo irónico que salienta o propósito axiológico do autor: reforça a oposição entre um sujeito singular e um sujeito plural e, portanto, a ideia segundo a qual ele (o rei todo poderoso representante dos exploradores) não é nada sem eles (todos os -ores, - eiros e outros representantes dos explorados).

Dentre estes artesãos, entra também Baltasar que perdeu a mão esquerda no combate. Por isso e por outras razões podemos considerá-lo como o representante máximo da coletividade. Ele e a sua companheira Blimunda são as duas personagens coletivas mais individualizadas do romance em estudo. O casal, de origem humilde, além de representar a classe social a que pertence, oferece-nos uma das histórias mais luminosas da literatura portuguesa: a construção da passarola. A trindade que forma com o Padre Bartolomeu Gusmão oferece-lhes o privilégio de poder elevar-se nos ares para tentar vencer a sua condição terrestre. Tentativa que se revelará gorada, mas que lhes outorgou momentos de grande felicidade. Mas voltemos à personagem de Baltasar que, como os seus companheiros de trabalho no convento, é simultaneamente vitimizado e revalorizado por heroicização. A primeira informação dada sobre ele vitimiza-o duplamente. Soldado do exército português, perdeu a mão esquerda numa batalha duma guerra que não lhe diz respeito, nem a ele, nem aos seus correligionários: "por artes de uma guerra em que se haveria de decidir quem viria a sentar-se no trono de Espanha" (Saramago, 1999: 36). A sua consequente deficiência, em vez de lhe proporcionar qualquer reconhecimento por parte da nação, vale-lhe ser despedido da tropa por incapacidade física, deixando-o sem recursos financeiros: "Foi mandado embora do exército por já não ter serventia nele, depois de lhe cortarem a mão esquerda pelo nó do pulso, estraçalhada por uma bala em frente de Jerez de los Caballeros" (Saramago, 1999: 35). Daí ele regressar a Mafra, sua terra, e encontrar-se na companhia dos operários do convento com quem tem a oportunidade de mostrar que, apesar de ser maneta, é capaz de grandes coisas, mesmo se, ao lá chegar, não se consegue afirmar logo: "Havia oficinas de ferreiros, bem que podia Baltasar ter mencionado a sua experiência de forja, nem tudo lembra" (Saramago, 1999: 215). A falta da mão esquerda é lembrada iterativamente ao longo do romance⁸ para, por um lado, legitimizar a sua pertença ao grupo dos vitimados, e por outro lado para valorizar as suas ações e assim enfatizar as suas qualidades físicas e morais, entre as quais a sua capacidade em encarar a vida com simplicidade, relativizar a sua desgraça e aceitar o seu fado: "(...) acha que não senhor, o melhor foi ter-se ido a mão, muita sorte terem-lhe acertado na esquerda" (Saramago, 1999: 111). Ele é o paradigma do homem simples e comum, de cujas fraquezas se vale para ultrapassar o seu destino, revalorizar-se a si próprio ao mesmo tempo que a outros da mesma condição pela sua capacidade de inventar o futuro. Essas qualidades e a sua força de resiliência, associadas ao dom de vidência de Blimunda, transformam o casal em herói literário coletivo com uma dimensão maravilhosa que é

⁸ Umas quarenta ocorrências da referência à 'mão esquerda', umas vinte vezes por cataforização com o termo 'maneta', umas trinta vezes pelo vocábulo 'espigão', e ainda umas quarenta vezes pelo vocábulo 'gancho'.

patenteada pela recorrência do número mítico 7: 9 sobrenominalização aplicada às personagens, Sete-Sóis e Sete-Luas, mais os sete sobrenomes atribuídos pelo padre Bartolomeu a Baltasar quando ele desaparece. Também foram sete as vezes que Blimunda passou por Lisboa procurando o companheiro: "Seis vezes passara por Lisboa, esta era a sétima" (Saramago, 1999: 358). A sétima será a última: ela assiste à morte de Baltasar na fogueira inquisitorial, ápice do processo de vitimização por parte do autor, repetindo--se assim o itinerário dos vinte e oito anos (7x4) que decorreram entre o início (1711) e o fim do tempo diegético (1739) do conto, encerrando-se o ciclo da narrativa e da vida terrestre do herói. Porém, no seu último sopro, Baltasar transmite à Blimunda a sua força vital: "E uma nuvem fechada está no centro do seu corpo. Então Blimunda disse, Vem. Desprendeu-se a vontade de Baltasar Sete-Sóis, mas não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e a Blimunda." (Saramago, 1999: 359).

As duas personagens deixam então de ser personagens coletivas para ganharem a dimensão de personagens simbólicas duma cosmovisão própria, a de um escritor humanista, José Saramago, que acredita na força resiliente do Homem. Graças à força que lhe insuflou Baltasar, Blimunda terá uma sobrevida reaparecendo por intertextualidade e intermedialidade em várias outras obras, fazendo dela uma personagem universal que já foi amplamente comentada. Entre

^{9 &}quot;Sete virtudes cristãs (as teologais: fé, esperança e caridade; as cardeais: força, temperança, justiça e prudência); Sete pecados capitais (orgulho, preguiça, inveja, cólera, luxúria, gula e avareza); Sete sacramentos (batismo, eucaristia, ordem, confirmação, casamento, penitência e extrema-unção); Sete dias da criação do mundo narrados no Génesis; Sete tabernáculos e sete trombetas de Jericó; no Apocalipse: Sete candelabros, Sete estrelas, Sete selos, Sete cornos, Sete pragas, Sete raios; Sete cores do arco-irís; Sete notas da escala musical". (Cf. Real, 1995)

as suas sobrevidas transtextuais e intermediáticas, apenas citaremos alguns exemplos: a Blimunda que Hélia Correia faz irromper no final do romance *Lillias Fraser* (Correia, 2001: 280) cujo tempo diegético decorre por volta de 1755, e em que a personagem, graças ao dom de vidência, revela a Lillias a sua gravidez. O casal samaraguiano também originou pelo menos outras duas leituras: uma operática com a encenação do italiano Azio Corghi, intitulada *Blimunda*, 10 e outra pictural com as telas da série *Vontades* do pintor José Santa-Bárbara. 11

REFERÊNCIAS

- Bakhtine, Mikhaïl (2010). L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance. Paris: Tel Gallimard [1970/1982].
- Colas-Blaise, Marion (2013). "Dynamique de la mise en liste. Une approche sémio-linguistique", in Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle e Raymond Michel (eds.), *Liste et effet liste en littérature* (33-44). Paris: Classiques Garnier.
- Correia, Hélia (2002). Lillias Fraser. Lisboa: Relógio d'Água [2001].
- Eco, Umberto (2009). Vertige de la liste. Paris: Flammarion.
- GREIMAS, A. J. e FONTANILLE J. (1991). Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme. Paris: Editions du Seuil.
- JOURDE, Pierre e TORTONESE, Paolo (1996). Visages du double. Un thème littéraire. Paris: Nathan, coll. Nathan Université.
- Perec, Georges (1985). *Penser/Classer*. Paris: Hachette, coll. Textes du XX^e siècle.
- REAL, Miguel (1995). Narração, maravilhoso, trágico e sagrado em Memorial do Convento. Lisboa: Publicações Caminho, Cadernos O Professor.

¹⁰ Estreado no Teatro Alla Scala de Milão em 1990.

¹¹ Exibida em agosto de 2001 na Biblioteca Nacional de Portugal.

- REIS, Carlos (1986). "Memorial do Convento ou a emergência da História". Revista Crítica de Ciências Sociais, 18/19/20: 91-103.
- RICŒUR, Paul (2000). La mémoire, l'histoire et l'oubli. Paris: Ed. Seuil, coll. Points Essais n.º 494.
- (2001). Histoire et vérité. Paris: Ed. Seuil, coll. Points Essais n.º 468 [1955].
- SARAMAGO, José (1983). Levantado do chão. 5.ª ed., Lisboa: Editorial Caminho [1980].
- (1997). *Revista LER*, 38, primavera/verão: 40.
- (1999). Memorial do Convento. 28.ª ed., Lisboa: Editorial Caminho [1982].
- Sève, Bernard (2010). De haut en bas. Philosophie des listes. Paris: Editions du Seuil, coll. L'ordre philosophique.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da (1989). José Saramago, entre a história e a ficção: uma saga de portugueses. Lisboa: Pub. Dom Quixote.
- VIEIRA, Cristina da Costa (2008). A construção da personagem romanesca. Lisboa: Edições Colibri.
- WULF, Judith (2013). "Dénombrement Titanique, L'effet liste dans Quatre--vingt-treize", in Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle e Raymond Michel (eds.), Liste et effet liste en littérature (261-273). Paris: Classiques Garnier.

NOVAS HISTÓRIAS, NOVAS PERSONAGENS: UMA ANÁLISE DA SOBREVIDA D'A MULHER DO MÉDICO EM *ENSAIO SOBRE A LUCIDEZ*, DE JOSÉ SARAMAGO

NEW STORIES, NEW CHARACTERS: AN ANALYSIS
OF THE EXTENDED LIFE OF THE DOCTOR'S WIFE IN SEEING,
BY JOSÉ SARAMAGO

Ana Maria Wertheimer

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) https://orcid.org/0000-0002-0987-2599

RESUMO

Uma das possiblidades de sobrevida da personagem, na perspectiva de uma teoria da figuração, projetada pelo crítico Carlos Reis, é a sua incorporação a uma narrativa subsequente àquela em que foi originalmente construída. A mulher do médico, por exemplo, é concebida na célebre obra Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago, e refigurada como personagem secundária em Ensaio sobre a lucidez, do mesmo autor. O presente artigo analisa os elementos constitutivos dessa personagem, nas duas obras, a partir do entrecruzamento das vozes do narrador e da própria personagem, como proposto nas relações dialógicas descritas por Bakhtin. À luz das concepções de Brian Richardson acerca da personagem e de sua potencial transtextualidade, estima-se identificar aspectos que se mantenham fiéis à mulher do médico em ambas as obras e interrogar os que se diferem nesse processo de refiguração ou de reconstrução de uma mesma entidade, contribuindo, assim, para a revitalização dos estudos da personagem.

Palavras-chave: personagem, sobrevida, José Saramago, Bakhtin

ABSTRACT

One of the possibilities for a character to have his/her life extended, from the perspective of a theory of figuration, designed by the critic Carlos Reis, is his/her incorporation into a subsequent story to the one in which he/she was originally created. The doctor's wife, for example, is conceived in the famous narrative *Blindness*, by José Saramago, and refigured as a secondary character in *Seeing*, by the same author. This article analyzes the constitutive elements of this character, in both stories, from the intersection of the voices of the narrator and the character, as proposed in the dialogic relationships described by Bakhtin. In the light of Brian Richardson's conceptions about the transtextuality of characters, this article aims to identify aspects that remain faithful to the characterization of the doctor's wife in both works and to analyse those that have changed in this process of refiguration or reconstruction of the same entity, thus contributing to the revitalization of character studies.

Keywords: character, extended life, José Saramago, Bakhtin

INTRODUÇÃO

Este artigo constitui o desdobramento de um dos capítulos da tese de doutorado da autora (Wertheimer, 2018), que se propôs a estudar o dialogismo de Bakhtin em três obras do escritor José Saramago. Na tese, partiu-se da hipótese de que haveria uma certa hegemonia do discurso indireto livre na prosa literária saramaguiana, uma vez que o escritor, para dar mais fluidez ao "grande rio que é a linguagem do romance" (apud Gómez Aguilera, 2010: 229), suprime sinais gráficos e rompe com as regras de pontuação. No entanto, contrariando as expectativas, observou-se a predominância do discurso direto, o qual, mesmo sem a presença de travessões ou aspas, apresenta fronteiras nítidas entre a vozes das personagens e do narrador.

No presente estudo, recorre-se ao discurso da personagem e ao relato judicativo do narrador heterodiegético de Saramago para a análise da construção da mulher do médico na obra *Ensaio sobre a cegueira*, publicada em 1995, e de sua refiguração, pelo próprio autor, em *Ensaio sobre a lucidez*, de 2004. Na perspectiva da teoria da figuração, projetada pelo crítico Carlos Reis (2017: 129), uma das possibilidades de sobrevida da personagem é sua incorporação a uma narrativa subsequente àquela em que foi originalmente construída; entretanto, suspeita-se que haja diferenças expressivas entre a primeira e a segunda figuração da mulher do médico, que podem ser identificadas por meio das relações dialógicas descritas por Bakhtin (2014: 127), bem como pelas concepções propostas por Richardson (2010: 527) e por outros autores que revitalizam "um dos aspectos mais significativos dos estudos narrativos" (Reis, 2018: 395): a personagem.

A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM

Segundo Bakhtin, a língua é constituída "pelo fenômeno social da *interação verbal*, realizada através da *enunciação* ou das *enunciações*" (Bakhtin, 2014: 127, grifos do autor) e "o livro, isto é, o ato de fala impresso, constitui (...) um elemento da comunicação verbal" (Bakhtin, 2014: 127). Nesse sentido, a condição dialógica de todo texto escrito corresponde a, no mínimo, dois tipos de interação: uma com os leitores, posterior ao ato de criação, e outra com intervenções, anteriores ao ato da escrita, do próprio escritor com o leitor, na forma como "o sente e o imagina" (Bakhtin, 1986: 98, tradução nossa). Ao

¹ Figuração, de acordo com Reis (2018: 165), constitui um conjunto de processos discursivos e metaficcionais que, de modo gradual e dinâmico, permite individualizar figuras, sobretudo personagens. A figuração confere à personagem uma identidade relacionada à sua condição ficcional.

² "how the speaker or writer senses and imagines [the addressee]".

criar um texto, quer seja no âmbito literário, retórico, judicial ou político, "o autor faz as perguntas e dá as respostas" (Bakhtin, 2014: 147), suplementa ideias ou antecipa possíveis reações de seu leitor. Todo discurso escrito, portanto, faz parte de uma discussão ideológica de grande escala, na medida em que representa possíveis respostas a discursos anteriores e, ao mesmo tempo, comenta e prevê potenciais objeções de discursos posteriores.

Michael Holquist, pesquisador da obra de Bakhtin, questiona a razão pela qual o teórico "tão preocupado em compreender o funcionamento do discurso em geral atribuiu tamanha importância a uma forma particular de discurso chamada literatura" (2002: 68, tradução nossa). Para Bakhtin, a literatura pode revelar, através de uma análise diacrônica, a evolução ideológica dos sujeitos discursivos e, por conseguinte, a formação ideológica de uma sociedade.

Cada época, cada tendência literária e estilo artístico-literário, cada gênero literário dentro de uma época ou tendência é tipificado por seus próprios conceitos especiais de destinatário da obra literária, um sentido especial e compreensão de seu leitor, ouvinte, público ou pessoas. Um estudo histórico das mudanças nesses conceitos seria uma tarefa interessante e importante. (Bakhtin, 1986: 98, tradução nossa)

Vale ressaltar que, no contexto da prosa literária, Bakhtin diferencia o autor real da figura do narrador, afirmando que a voz do outro (a voz da personagem) é expressa "pelo aparecimento de um narra-

³ "why a thinker so concerned to understand the workings of discourse in general should assign such great importance to the particular form of discourse called literature".

⁴ Each epoch, each literary trend and literary-artistic style, each literary genre within an epoch or trend, is typified by its own special concepts of the addressee of the literary work, a special sense and understanding of its reader, listener, public, or people. A historical study of changes in these concepts would be an interesting and important task (Bakhtin, 1986: 98).

dor que substitui o autor propriamente dito" (Bakhtin, 2014: 157). Bakhtin utiliza termos como "autor-criador" e "autor como um ser humano" (Bakhtin, 1981: 253) e adiciona, em 1973,⁵ um comentário referente a esse tema na conclusão do livro de ensaios *Forms of Time and the Chronotope*, de 1937-1938. Para o teórico,

Nunca devemos esquecer isso, nunca devemos confundir – como foi feito até agora e ainda é feito – o mundo representado com o mundo fora do texto (realismo nato); nem devemos confundir o autor criador de uma obra com o autor como um ser humano (biografia ingênua) (...) Todas essas confusões são metodologicamente inadmissíveis.⁶ (Bakhtin,1981: 253, tradução nossa)

Para Yaguello (2014: 18), uma das contribuições mais originais de Bakhtin em *Marxismo e filosofia da linguagem* é precisamente esse novo papel do narrador que substitui o autor da narrativa e dialoga no mesmo nível das personagens. A diferenciação entre as noções de autor e de narrador e seus respectivos gêneros textuais é abordada, entre outros teóricos, pelo argentino Oscar Tacca, que declara:

Em 'literatura' o autor é uma convenção bastante diferente daquilo que é o autor para o resto da produção escrita. Quando Michelet [historiador francês], por exemplo, escreve, podemos supor que as ideias do autor são as do homem e, nesse sentido, a diferença não é outra senão a que vai do homem prático ao homem que escreve. Em literatura, pelo con-

⁵ A informação referente ao acréscimo feito por Bakhtin, em 1973, a seu ensaio escrito em 1937-1938 consta no texto de Beaton (2015: 82).

⁶ "We must never forget this, we must never confuse – as has been done up to now and is still often done – the represented world with the world outside the text (native realism); nor must we confuse the author-creator of a work with the author as a human being (naive biographism) (...) All such confusions are methodologically impermissible" (Bakhtin, 1981: 253).

trário, a noção de autor supõe uma entidade algo diferente: um homem de ofício (poético), estimulado pelo afã de criar e, sobretudo de haver criado — um mundo ou tão somente uma comarca. (Tacca, 1983: 18)

Na prosa literária de Saramago, o narrador parece assumir o papel do contador de histórias, homem experiente e sábio, "que pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia)" (Benjamin, 1994: 221). Esse tipo de narrador, como descreve Tacca, interage com o leitor, apresentando "dúvidas, interrogações, apreciações, reflexões, generalizações — aquilo a que se convencionou chamar *intrusões*" (Tacca, 1983: 18, grifo do autor).

A mulher do médico, em *Ensaio sobre a cegueira*, é introduzida pelo narrador espectador de Saramago somente quando o esposo retorna do consultório, preocupado, após ter atendido o primeiro caso da contagiosa cegueira branca: "Que doenças são essas, a amaurose e a outra, perguntou a mulher. O médico deu uma explicação acessível a um entendimento normal, que satisfez a curiosidade dela, depois foi buscar à estante os livros da especialidade" (Saramago, 1995: 29). Nessa primeira intervenção da personagem, e pela forma como é identificada pelo narrador intruso, "a mulher do médico", constata-se seu papel hierarquicamente inferior de esposa curiosa, que obtém do marido uma "explicação acessível". Ao ser revelada a cegueira do médico oftalmologista, o narrador manifesta um julgamento um tanto depreciativo, mas sobretudo irônico, em relação às esposas de médicos:

Com o tempo e a intimidade, as mulheres dos médicos acabam também por entender algo de medicina, e esta, em tudo tão próxima do marido, aprendera o bastante para saber que a cegueira não se propaga por contágio, como uma epidemia (...) Em todo caso, um médico tem a obrigação de saber o que diz, para isso está a faculdade, e se este aqui, além de se ter declarado cego, admite abertamente ter sido contagiado, quem é agora a mulher para duvidar, por muito de médico que fosse. (Saramago, 1995: 38-39)

No entanto, ao fingir-se de cega para poder acompanhar o esposo ao manicômio,⁷ a mulher do médico torna-se a única testemunha ocular do caos instituído entre os cegos, além, obviamente, do olhar do narrador heterodiegético. A brava atitude da mulher do médico faz com que a personagem assuma um papel determinante na narrativa, o que é legitimado pelo narrador que antes parecia tê-la menosprezado:

Vamos. Desceram no elevador, ela ajudou o marido a transpor os últimos degraus, depois a entrar na ambulância, voltou à escada para buscar a mala, içou-a sozinha e empurrou-a para dentro. Finalmente subiu e sentou-se ao lado do marido. O condutor da ambulância protestou do banco da frente, Só posso levá-lo a ele, são as ordens que tenho, a senhora saia. A mulher, calmamente, respondeu, Tem de me levar também a mim, ceguei agora mesmo. (Saramago, 1995: 44)

É pela perspectiva dessa personagem (e pela voz de um narrador onisciente e onipresente) que é narrada a história do inédito surto epidêmico de cegueira. Além da mulher do médico e do médico, formam o núcleo principal do romance um grupo heterogêneo formado pelo primeiro cego, a rapariga dos óculos escuros, o garotinho estrá-

O manicômio abandonado, local escolhido, pelas autoridades, para o isolamento dos contaminados, revela-se uma metáfora que remete ao caos instituído a um lugar habitado exclusivamente por pessoas cegas que perdem os referenciais de civilidade, devido ao número excedente de internos.

bico, a mulher do primeiro cego, o velho da venda preta e o cão das lágrimas. Percebe-se que as personagens não são identificadas por nomes, como justifica a protagonista, agora já apresentando um discurso mais denso e reflexivo:

tão longe estamos do mundo que não tarda comecemos a não saber quem somos, nem nos lembrámos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê, para que iriam servir-nos os nomes, nenhum cão reconhece outro cão ou se lhe dá a conhecer, pelos nomes que lhes foram postos, é pelo cheiro que identifica e se dá a identificar, nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar, o resto, feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta. (Saramago, 1995: 64)

O modo como o discurso da personagem se insere no contexto narrativo – seja conservando sua integridade e autenticidade, por meio de fronteiras nítidas e estáveis (discurso direto ou indireto), seja permitindo ao autor infiltrar suas entoações e comentários, enfraquecendo as fronteiras do discurso citado (discurso indireto livre) - reflete, segundo Bakhtin (2014: 152-153), as tendências sociais de um grupo em um momento específico. O teórico elege o discurso indireto – ou o discurso de outrem, em russo – como uma das principais representações da presença do outro no discurso, o que evidencia o aspecto dialógico da linguagem: ao reconhecer-se o modo como o discurso do outro é introduzido, compreende-se a evolução ideológica dos sujeitos. Para Holquist, o gênero romance, por representar o discurso do dia a dia, repleto de variações linguísticas, constitui o texto que caracteriza uma fase na história da consciência: "O romance é o texto característico de um estágio particular da história da consciência, não porque marca a descoberta do eu, mas porque manifesta a descoberta do outro pelo eu"⁸ (2002: 75, tradução nossa).

A tese defendida por Bakhtin em *Marxismo e filosofia da linguagem* é a de que as variações estilísticas são de natureza social, e não individual, e refletem uma determinada orientação que justifica o estudo dos tipos de discurso (e de suas variantes) na prosa literária. Segundo Bakhtin, existe uma relação de interdependência entre o conteúdo e a forma para a construção do sentido de um enunciado: "o objeto verdadeiro da pesquisa deve ser justamente a interação dinâmica dessas duas dimensões, o discurso a transmitir e aquele que serve para transmiti-lo" (Bakhtin, 2014: 154). Na terceira parte de *Marxismo e filosofia da linguagem*, para além da análise sintática dedicada às formas de enunciação, Bakhtin discute as atitudes e os valores sociais que moldam as características do discurso e sugere que a relação entre o contexto narrativo e o discurso citado estabeleceria uma abordagem sociológica da forma.

O entrecruzamento da voz do narrador reflexivo de Saramago e o discurso da personagem permite ao leitor criar, progressivamente, em sua imaginação, a mulher do médico. Em *Ensaio sobre a cegueira*, a personagem vive no manicômio o dilema entre a impossibilidade de revelar que não perdeu a visão e a culpa por ocultar essa informação dos cegos com quem divide a camarata, como explicitado no diálogo em que confidencia suas angústias ao marido:

E tu, como queres tu que continue a olhar para essas misérias, tê-las permanentemente diante dos olhos, e não mexer um dedo para ajudar, O que fazes já é muito, Que faço eu se a minha maior preocupação é

⁸ "The novel is the characteristic text of a particular stage in the history of consciousness not because it marks the self's discovery of itself, but because it manifests the self's discovery of the other" (Holquist, 2002: 75).

evitar que alguém se aperceba de que vejo, (...) Vamos a caminho disso, vê tu só o que se passa quando chega a altura de distribuir comida, Precisamente, uma pessoa que visse poderia tomar a seu cargo a divisão de alimentos por todos que estão aqui, fazê-lo com equidade, com critério, deixaria da haver protestos, acabariam essas disputas que me põem louca, tu não sabes o que é ver dois cegos a lutarem, Lutar foi sempre, mais ou menos, uma forma de cegueira. (Saramago, 1995: 135)

No excerto, percebe-se o uso da palavra cegueira como um signo ideológico. Para Bakhtin (2014), tanto o signo linguístico (denotativo) quanto o signo ideológico (conotativo) são marcados pelo horizonte social que os circunda, fazendo com que a palavra, no momento de sua expressão oral ou escrita, represente o produto da interação das forças sociais, transportando-se para a dimensão de signo ideológico. A cegueira contagiosa, portanto, é usada ao longo da narrativa como uma palavra bivocalizada, cujos sentidos, linguístico e ideológico, entram em constante confronto, ou nas palavras de Bakhtin, os dois sentidos dialogam entre si.

O entrecruzamento das vozes do narrador e das personagens suscita um outro nível de diálogo pelo qual também perpassa um segundo sentido, projetado pelo autor-criador da obra. Em *Ensaio sobre a cegueira*, na passagem em que a mulher do médico reflete sobre a viabilidade de revelar aos cegos da camarata o seu segredo (de que ainda possui o sentido da visão), há uma perceptível mistura de vozes (ou de consciências) em que narrador e personagem se confundem.

Não era só o cheiro fétido que vinha das latrinas em lufadas, em exalações que davam vontade de vomitar, era também o odor acumulado de duzentas e cinquenta pessoas, cujos corpos, macerados no seu próprio suor, não podiam nem saberiam lavar-se, que vestiam roupas em cada dia mais imundas, que dormiam em camas onde não era raro haver dejecções. De que poderiam servir os sabões, as lixívias, os detergentes por aí esquecidos, se os duches, muitos deles, estavam entupidos ou soltos das canalizações, se os escoadouros devolviam a água suja, que alastrava para fora dos balneários, empapando as tábuas do chão dos corredores, infiltrando-se pelas frinchas das lajes. Em que loucura estou eu a pensar em meter-me, duvidou então a mulher do médico, mesmo que eles não exigissem que eu os servisse, e nada é menos certo, eu própria não aguentaria sem me pôr aí a lavar, a limpar, quanto tempo me durariam as forças, isto não é trabalho para uma pessoa sozinha. A sua afoiteza, que antes parecera tão firme, começava a esboroar-se. (Saramago, 1995: 136)

O narrador onisciente e onipresente, conhecedor do ofício que lhe compete – "é um escritor a contar uma história de sua invenção" (Berrini, 1998: 59) –, descreve em detalhes as condições do lugar como se justificasse ou tentasse convencer a protagonista a não revelar o seu segredo ("De que poderiam servir os sabões, as lixívias, os detergentes por aí esquecidos, se os duches, muitos deles, estavam entupidos ou soltos das canalizações"). Nota-se que a voz da mulher do médico emerge do discurso descritivo e visceral do narrador ("Em que loucura estou eu a pensar em meter-me"), o qual é rematado pelo julgamento daquele que, como a personagem, tudo enxerga ("A sua afoiteza, que antes parecera tão firme, começava a esboroar-se").

Percebe-se, em *Ensaio sobre a cegueira*, uma crescente benevolência por parte do narrador em relação à mulher do médico à medida que os diálogos desta personagem se tornam mais reflexivos e densos. Com um número de cegos cada vez maior, o manicômio torna-se um lugar inóspito não apenas pelas precárias condições de higiene, mas sobretudo pelo comportamento de um grupo de cegos que, por portarem uma arma de fogo, controlam a distribuição de comida das

camaratas, exigindo pagamento em dinheiro ou objetos de valor, nos quais se incluem as mulheres. "Passada uma semana, os cegos malvados mandaram recado de que queriam mulheres. Assim, simplesmente, Tragam-nos mulheres" (Saramago, 1995: 165). Pela voz do narrador perpassa uma crítica ao modo como o gênero feminino é tratado em uma sociedade machista: mulheres associadas a mercadorias, a bens de consumo. Movidas por um espírito altruísta, as mulheres da camarata da protagonista sucumbem-se à exigência dos cegos inescrupulosos, mas não sem antes desafiarem seus companheiros de dormitório, que também seriam beneficiados por seus serviços: "E o que é que vocês fariam se eles, em vez de pedirem mulheres, tivessem pedido homens, o que é que fariam, contem lá para a gente ouvir. As mulheres rejubilaram, Contem, contem, gritavam em coro" (Saramago, 1995: 166).

Um incêndio no manicômio faz com que os cegos percebam que estão abandonados à própria sorte e abandonam o local de isolamento à procura de comida. Ao grupo da camarata, a mulher do médico então revela: "Vejo. Alguns dos que ali estavam já o sabiam e tinham-se calado, outros andavam desde há tempos com suspeitas e agora viam-nas confirmadas" (Saramago, 1995: 204). Nesse ponto da narrativa, a fome, e não mais a cegueira, é o que preocupa a todos, fazendo com que a revelação não tenha o mesmo impacto que teria se tivesse sido proferida no início da vida em comum no manicômio. Na passagem em que a mulher finalmente encontra comida em um depósito no subsolo de um mercado, a intercalação das vozes do narrador e da mulher do médico pode ser observada em um exemplo de discurso indireto livre:

Roçando-se pela parede, começou a descer a escada, se este lugar não fosse o segredo que é, e alguém viesse a subir do fundo, teriam de proceder como tinha visto na rua, despegar-se um deles da segurança do

encosto, avançar roçando-se pela imprecisa substância do outro, talvez por um instante temer absurdamente que a parede não continuasse do lado de lá, Estou a perder o juízo, pensou e tinha razões para isso. (Saramago, 1995: 221)

No excerto, percebe-se o que o narrador apaga as fronteiras do discurso da personagem e, do entrecruzamento de duas vozes, surge o desejo da mulher do médico pela morte de um suposto adversário na busca por comida ("temer absurdamente que a parede não continuasse do lado de lá") e a imediata repreensão por esse desejo cruel ("Estou a perder o juízo"), sugerindo o encontro (ou o diálogo interno) do ser humano com seus sentimentos velados, espontâneos, instintivos e contraditórios, registrados a partir da consciência do outro.9

A mulher do médico, em outro excerto, hesita sobre como proceder: revelar a descoberta do depósito aos que ali estão, todos cegos e famintos, ou retirar-se silenciosa e rapidamente, desfrutando de sua posição privilegiada — a de quem enxerga — com a expectativa (egocêntrica) de ali retornar.

E se está alguém no corredor, tinha pensado a mulher do médico, que faço. Não havia ninguém, mas ela tornou a perguntar-se, Que faço,

⁹ Esse confronto de ideias opostas consiste em um dos pilares da teoria do dialogismo de Bakhtin: "a ideia não vive na consciência individual isolada de um homem (...) A ideia é um acontecimento vivo, que irrompe no ponto de contato dialogado entre duas ou várias consciências" (Bakhtin, 2015: 98). No excerto, portanto, o discurso da personagem não representa "uma formação psicológico-individual subjetiva com sede permanente na cabeça do homem" (Bakhtin, 2015: 98, grifo do autor); porém, representa uma visão de mundo ou de um sistema de ideias: a mulher do médico, ciente de sua superioridade em um mundo de cegos, vacila entre duas posturas opostas, o certo e o errado, o bem e o mal, na disputa pela sobrevivência.

Poderia, quando chegasse à saída, voltar-se para dentro e gritar, Há comida ao fundo do corredor, uma escada que leva ao armazém da cave, aproveitem, deixei a porta aberta. Poderia fazê-lo, mas não o fez. Ajudando-se com o ombro, fechou a porta, dizia a si mesma que o melhor era calar, imagine-se o que aconteceria, os cegos a correrem para lá como loucos, seria como no manicômio quando se declarou o incêndio, rolariam pelas escadas abaixo, pisados e esmagados pelos que viessem atrás, que caíram também, não é a mesma coisa pôr o pé num degrau firme ou num corpo resvaladiço. E quando a comida se acabar poderei voltar por mais, pensou. (Saramago, 1995: 224)

Nesse excerto, identificam-se as relações dialógicas entre a voz da mulher do médico ("dizia a si mesma que o melhor era calar") e a voz crítica do narrador ("Poderia fazê-lo, mas não o fez"). Em um nível extralinguístico, é perceptível um confronto de ideias no discurso da personagem: por meio de argumentos pouco plausíveis e de entoação de certo modo irônica, a mulher do médico justifica-se perante o fato de não anunciar a descoberta do depósito de comida aos cegos famintos que vagueiam próximo ao mercado: estaria estabelecido o caos.

Na perspectiva dos diferentes tipos de discurso citado, Bakhtin reconhece que os discursos direto e indireto (e a sua variante, o indireto livre) "são apenas esquemas padronizados para citar o discurso" (Bakhtin, 2014: 153), ou seja, uma análise puramente linguística não é suficiente para identificar as *nuances* enunciativas do discurso, que, no caso da prosa literária, tem seus limites exteriores atenuados por um narrador intruso "a fim de colori-lo com as suas entoações, o seu humor, a sua ironia, o seu ódio, com o seu encantamento ou o seu desprezo" (Bakhtin, 2014: 157).

Próximo ao desfecho de *Ensaio sobre a cegueira*, há uma cena enigmática e simbólica que revigora a luta (ou o diálogo) dos sentidos

da palavra-chave da narrativa. Em uma igreja, a mulher do médico observa que as imagens dos santos estão com os olhos vendados:

Não me acreditarás se eu te disser o que tenho diante de mim, todas as imagens da igreja estão com os olhos vendados, Que estranho, por que será, Como hei-de eu saber, pode ter sido obra de algum desesperado da fé quando compreendeu que teria de cegar como os outros, pode ter sido o próprio sacerdote daqui, talvez tenha pensado justamente que uma vez que os cegos não poderiam ver as imagens, também as imagens deveriam deixar de ver os cegos, As imagens não veem, Engano teu, as imagens veem com os olhos que as veem, só agora a cegueira é para todos. (Saramago, 1995: 301-302)

O desenvolvimento do discurso citado está ligado à evolução dos grandes gêneros literários em prosa que adotam recursos específicos para contemplar não mais a leitura oral (partindo-se da premissa de que as narrativas eram inicialmente escritas para serem lidas em voz alta), mas para possibilitar a leitura silenciosa. Bakhtin destaca as dificuldades de encenar-se um discurso citado quando entrecortado por comentários do narrador que replica (repete) ou faz uma apreciação dentro do contexto narrativo. Para o teórico, "a adaptação da prosa à leitura silenciosa tornou possível a superposição dos planos e a complexidade, intransmissível oralmente, das estruturas entoativas tão características da literatura moderna" (Bakhtin, 2014:199).

Para Bakhtin, o discurso mantém-se indireto porquanto "integra na construção indireta as palavras e a maneira de dizer do discurso de outrem (...). Essas palavras e maneiras de dizer são introduzidas de tal forma que sua especificidade, sua subjetividade, seu caráter típico são claramente percebidos" (Bakhtin, 2014: 168). O narrador, portanto, protagoniza "intrusões que traduzem juízos específicos sobre os eventos narrados" (Reis e Lopes, 2011: 265), o que, acrescidas das

opções ideológico-afetivas das personagens, confere ao discurso narrativo um grau de subjetividade.

A REFIGURAÇÃO DA PERSONAGEM

Valendo-se da prerrogativa de que a personagem mantém sua identidade entre os diferentes capítulos de uma obra ficcional, ainda que passe por consideráveis transformações de personalidade ao longo da narrativa, Brian Richardson interroga a possibilidade de uma mesma personagem da literatura aparecer em duas ou mais obras, ou mesmo em diferentes mídias como filmes, jogos de computador ou *web sites*. Richardson argumenta que "a maioria das personagens tem alguns atributos essenciais, bem como um conjunto de características, que podem ou não ser incluídas em apresentações subsequentes"¹¹ (Richardson, 2010: 536, tradução nossa).

Nove anos após a publicação de *Ensaio sobre a cegueira*, no ano de 2004, Saramago publica *Ensaio sobre a lucidez*, obra que se caracteriza como uma continuação do primeiro ensaio. Passados quatro anos da epidemia da cegueira branca, a mesma cidade é palco de outro fenômeno inusitado: uma maciça votação em branco. Uma conversa entre o Senhor presidente e o primeiro-ministro, já no quinto capítulo da narrativa, ¹² revela uma possível relação entre os dois fatos: "É evidente que não há a menor probabilidade de uma relação entre os dois acontecimentos, É evidente que não, a única coisa que têm em comum é a cor, Para o primeiro não se encontrou até hoje uma explicação, E para esse também não a temos" (Saramago, 2014: 96).

^{11 &}quot;(...) most characters have a few essential attributes as well as a cluster of traits that may or may not be included in subsequent presentations." (Richardson, 2010: 536)

¹º É sabido que os capítulos dos livros de José Saramago não são numerados. Aqui recorre-se a este recurso para destacar em que ponto da narrativa se encontram os excertos destacados.

Nota-se que a segunda história inicia e desenvolve-se sem a participação da mulher do médico, personagem que é referida somente no décimo-primeiro capítulo quando o presidente da república lê uma carta a ele endereçada. A carta foi enviada pelo primeiro cego com o intuito de denunciar a mulher do médico por ser a única "que nunca chegou a cegar" (Saramago, 2014: 207). O primeiro cego, além de revelar o segredo da mulher que havia ajudado a si e a sua esposa alguns anos antes, também faz referência a um crime cometido no manicômio: o líder da camarata dos cegos que possuíam uma arma de fogo foi morto na noite em que as mulheres lhes serviram como moeda de troca. Uma tesoura enterrada na garganta do homem parecia um golpe bastante certeiro para ter sido executado por uma pessoa cega. As outras cinco personagens do primeiro ensaio (e, também, o cão das lágrimas) são referidas na carta que tem por finalidade servir à nação:

Juro que não me move qualquer animosidade contra a pessoa em causa, porém esta pátria que tem em vossa excelência o mais digno dos representantes está acima de tudo, essa é a minha lei, a única a que me acolho com a serenidade de quem acaba de cumprir o seu dever. (Saramago, 2014: 207-208)

Não parece haver dúvidas de que a mulher denunciada na carta é a mulher do médico, personagem que ganha uma sobrevida nesta segunda obra que, como uma imagem diante do espelho, reflete inversamente a primeira narrativa: lucidez é o oposto de cegueira no âmbito do signo ideológico. Essa sobrevida, segundo Richardson só é possível pelo fato de a personagem ter atributos que a identificam ou, segundo Reis (2018: 165), por "um conjunto de processos discursivos e metaficcionais que individualizam figuras antropomórficas, localizadas em universos diegéticos específicos".

No entanto, diferentemente da primeira obra em que a voz do narrador se entrelaça no discurso da mulher do médico, nesta refiguração a personagem é apenas referida por outras novas personagens e pelo então delator, o primeiro cego. Somente no último capítulo, ouve-se enfim a voz da mulher do médico que, em uma referência ao primeiro dos dois ensaios, informa aos agentes da polícia que acompanhará o marido até a delegacia: "Eu vou com o meu marido aonde ele for, disse a mulher" (Saramago, 2014: 358). Dessa vez, porém, seu pedido não é atendido, e a narrativa termina em clima bastante dramático.

Com relação à transtextualidade da personagem e de cenas que se repetem, Richardson argumenta que, embora as obras sejam independentes e a obra subsequente possa fornecer informações novas acerca da personagem, o conhecimento da primeira narrativa é elucidador para a leitura da segunda: "é necessário conhecimento da versão original para compreender completamente a última"¹³ (Richardson, 2010: 537, tradução nossa).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na parte final de *Ensaio sobre a cegueira*, a mulher do médico passa a ler histórias para o seu grupo e, sobre esse sarau inusitado, o velho da venda preta comenta:

A isto estamos reduzidos, a ouvir ler, Eu não me queixo, poderia ficar assim para sempre, disse a rapariga dos óculos escuros, Nem eu estou a queixar, só digo que apenas servimos para isto, para ouvir ler a história de uma humanidade que antes de nós existiu, aproveitamos o acaso de haver aqui ainda uns olhos lúcidos, os últimos que restam, se um dia

¹³ "one still needs knowledge of the original version to fully comprehend the later" (Richardson, 2010: 537).

eles se apagarem, não quero nem pensar, então o fio que nos une a essa humanidade partir-se-á, será como se estivéssemos a afastar-nos uns dos outros no espaço, para sempre. (Saramago, 1995: 290)

Há, no excerto, uma referência explícita aos "olhos lúcidos" da mulher do médico, razão pela qual, quatro anos mais tarde, no tempo da narrativa, a mesma personagem é perseguida em *Ensaio sobre a lucide*₇: a ela é atribuída a retomada de consciência daqueles que, na primeira história, haviam perdido os valores, os mínimos bens e o próprio nome (cf. Cerdeira, 2020: 17).

Embora possa representar um fator externo a partir do qual se estabelece o conflito da segunda narrativa, a mulher do médico não age como protagonista nessa recorrência da peste branca — uma peste bem menos violenta e perturbadora se comparada à primeira, posto que a sociedade recobre a lucidez e passa a votar em branco, o que, na perspectiva dos governantes atemorizados, caracteriza "uma manifestação de cegueira tão destrutiva quanto a outra" (Saramago, 2014: 191).

Se, como afirma Richardson (2010: 530), a narrativa ficcional consiste em um enunciado performativo, é possível alegar que a mulher do médico não atue de forma efetiva em *Ensaio sobre a lucide*⁷, perdendo sua consistência ou seus elementos essenciais que, para esse teórico, devem permanecer fiéis à narrativa de origem para que a transtextualidade se concretize (cf. Richardson, 2010: 534). A mulher do médico tem, portanto, uma sobrevida no segundo "ensaio"; dessa vez, porém, como uma personagem secundária.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*. Trad. Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

- (1986). Speech Genres and Other Late Essays. Austin: University of Texas Press.
- (2014). Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara Fratechi Vieira. 16.ª ed., São Paulo: Hucitec.
- (2015). *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5.ªed., Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- BEATON, Roderick (2015). "Poética histórica: cronotopos em Leucipe e Clitofonte e Tom Jones". Trad. Lásaro José Amaral, in Nele Bemong et al. (orgs.). *Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas* (80-98). São Paulo: Parábola Editorial.
- BENJAMIN, Walter (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.ª ed., Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- BERRINI, Beatriz (1998). Ler Saramago: o romance. 2.ª ed., Lisboa: Caminho.
- CERDEIRA, Teresa Cristina (2020). Formas de ler. Belo Horizonte: Moinhos.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando (2010). As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. São Paulo: Companhia das Letras.
- HOLQUIST, Michael (2002). *Dialogism: Bakhtin and His World*. 2.^a ed., Londres e Nova York: Routledge.
- REIS, Carlos (2017). "Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento". *Letras de Hoje*, 52 (2): 129-136, disponível em https://doi.org/10.15448/1984-7726.2017.2.29161
- (2018). Dicionário de Estudos Narrativos. Coimbra: Almedina.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina (2011). *Dicionário de Narratologia*. 7.ª ed., Coimbra: Almedina.
- RICHARDSON, Brian (2010). "Transtextual Characters", in Jens Eder, Fotis Jannidis e Ralf Schneider (eds.), *Characters in Fictional Worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media* (527-541). Berlin, New York: De Gruyter.
- SARAMAGO, José (1995). Ensaio sobre a cegueira. 4.ª ed., Lisboa: Caminho.

- (2014). Ensaio sobre a lucidez. Porto: Porto Editora.
- TACCA, Oscar (1983). *As vozes do romance*. 2.ª ed., Coimbra: Livraria Almedina.
- Wertheimer, Ana Maria (2018). "Uma abordagem tripartida do dialogismo na leitura de 'A jangada de pedra', 'O evangelho segundo Jesus Cristo' e 'Ensaio sobre a cegueira', de José Saramago". Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) Escola de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, disponível em https://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/14003
- YAGUELLO, Marina (2014). "Apresentação", in Mikhail Bakhtin. *Marxismo* e filosofia da linguagem (11-19). Trad. Michel Lahud e Yara Fratechi Vieira. 16.ª ed., São Paulo: Hucitec.

O INTERIOR DA PEDRA EM PERSONAGENS DE *LEVANTADO DO CHÃO*

THE INSIDE OF THE STONE IN CHARACTERS FROM RAISED FROM THE GROUND

Carlos Nogueira

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro / Cátedra José Saramago Universidade de Vigo / Cátedra José Saramago https://orcid.org/0000-0002-7439-2989

RESUMO

Levantado do chão pertence ao ciclo da descrição da "estátua", não ao da "pedra", segundo a linguagem usada por José Saramago, que dividiu a sua obra em duas grandes fases. Sem discordar, no essencial, desta tese, útil para a compreensão da escrita do autor na sua globalidade, procuro demonstrar como no romance publicado em 1980 não faltam momentos de comunicação partilhada entre a estátua e a pedra, entre as realidades exteriores, coletivas e históricas, e as realidades mais interiores e pessoais. Para isso, analiso a (con)figuração ficcional de personagens como Domingos Mau-Tempo, João Mau-Tempo e José Calmedo, cujas propriedades ético-morais são a irradiação de uma interioridade que José Saramago sabe descortinar e avaliar com rara agudeza.

Palavras-chave: Levantado do chão, personagem, indivíduo, sociedade, moral

ABSTRACT

José Saramago's novel *Raised From the Ground*, according to the language used by the author himself to divide his work into two major phases, belongs to the cycle of the description of the "statue," not to that of the

"stone." Without essentially disagreeing with this division, which is useful for understanding the author's writing as a whole, I seek to demonstrate how in this novel published in 1980 there is no lack of moments of shared communication between the statue and the stone, that is, between outer, collective, and historical realities, and inner, personal realities. To do so, I focus on characters such as Domingos Mau-Tempo, João Mau-Tempo and José Calmedo, whose moral-ethical properties are the irradiations of an interiority that José Saramago knows how to reveal and evaluate with rare sharpness.

Keywords: José Saramago. Raised From the Ground, character, individual, society, ethics

As considerações de José Saramago em *A estátua e a pedra* (1999)¹ tornaram-se num dos mais recorrentes lugares de compreensão crítica da obra romanesca deste autor. As duas grandes fases aí identificadas são também, subentende-se, as duas fases da expressão saramaguiana do mal. A primeira, até *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), é sobretudo a consequência direta da ideologia política e religiosa de Saramago, do seu materialismo histórico e do seu comunismo, da sua visão da História como reino do mal (o dos poderosos, os do topo da pirâmide social) que se impõe ao mundo do bem (o dos oprimidos, os da base). O mal é entendido como o resultado da desorganização social e da perversidade institucional que se foi constituindo ao longo da história da humanidade. A segunda fase inicia-se com *Ensaio sobre a cegueira* (1995), que vai investigar mais o indivíduo, o interior, do que o coletivo.

¹ 1.ª ed., 1999; 2.ª ed., sob o título *El autor se explica*, 2010; 3.ª ed., 2013; nova edição, também em 2013, mas agora com o título que o autor ajustara para a edição de 2010, mas que não se concretizou por falha de comunicação com a editora: *Da estátua à pedra*.

No primeiro momento, predomina o "Mal objetivado na e pela História, figura de um combate social há muito começado e não 'atributo' romântico de uma individualidade autónoma (o *Iago* de Shakespeare ou o *Frolo* de Victor Hugo)" (Lourenço, 1994: 186), como escreveu Eduardo Lourenço. É na História que esse mal (ou Mal) se corporifica e se multiplica em instâncias e forças, do Poder religioso (a Igreja, a Inquisição, toda a estrutura eclesiástica) ao Poder político (os monarcas, os nobres, os políticos) e social (os senhores, os proprietários). Com o romance *Ensaio sobre a cegueira*, Saramago deixa a descrição da estátua, o lado de fora da pedra, e transita para o seu interior. Esta tese é do próprio Saramago, que nos diz não ter sido esta passagem, a princípio, consciente. Mas, a partir do momento em que se apercebeu da nova perspetiva, assumiu-a com total convicção e mostrou-se disponível para prosseguir o novo ciclo romanesco que se iniciava:

É como se desde o *Manual de Pintura e Caligrafia* até a *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, durante catorze anos, me tivesse dedicado a descrever uma estátua. O que é a estátua? A estátua é a superfície da pedra, o resultado de retirar pedra da pedra. Descrever a estátua, o rosto, o gesto, as roupagens, a figura, é descrever o exterior da pedra, e essa descrição, metaforicamente, é o que encontramos nos romances a que me referi até agora. Quando terminei *O Evangelho* ainda não sabia que até então tinha andado a descrever estátuas. Tive de entender o novo mundo que se me apresentava ao abandonar a superfície da pedra e passar para o seu interior, e isso aconteceu com *Ensaio sobre a Cegueira*. Percebi, então, que alguma coisa tinha terminado na minha vida de escritor e que algo diferente estava a começar. (Saramago, 2013: 42)

Nunca me ocorreu contrariar esta leitura que Saramago, para mais crítico literário lúcido e experiente, nos propõe da sua escrita

romanesca. Devo admitir, porém, que durante muito tempo tive alguma dificuldade em conviver tranquilamente com esta explicação. Não por considerar que José Saramago estivesse errado ou a explicar-se mal, mas porque me perturbava a minha incapacidade para entender, em toda a sua extensão, as palavras do autor. Parecia--me que José Saramago, até certo ponto, exagerava e desvalorizava os seus (grandes) romances anteriores a Ensaio sobre a cegueira, apesar de ter o cuidado de nos dizer que se tratava de uma mudança de perspetiva, não de qualidade. O texto de Carlos Reis "A estátua e a pedra ou a magia das ficções" (2013), que acompanha a segunda edição (2015) do livro Diálogos com José Saramago (1998), permitiu-me uma pacificação que me agrada muito reconhecer (para mais por ser um daqueles casos em que se percebe como a crítica literária séria é uma atividade vital de intermediação entre a obra e os seus leitores). O ensaísta português aceita a relação metafórica que Saramago estabelece entre a escultura (a estátua e a pedra) e a sua obra romanesca, mas adverte:

Assim mesmo, embora me pareça que aqui o escritor peca por modéstia, já que as ficções anteriores a *Ensaio sobre a Cegueira*, sendo frequentemente elaboradas em registo de indagação metaliterária (o fazer-se do romance, o engendramento dos eventos, a questionação da ficção), não desprezam uma reflexão exigente acerca da nossa relação com o tempo e com a morte, com Deus e com a arte, com a História e com os desafios do nosso presente, com os mitos da nossa civilização e com a necessidade de os desconstruir. Não é pouca coisa. (Reis, 2015: 181)

Estas palavras de Carlos Reis confirmaram o meu entendimento dos romances de Saramago, sem prejuízo da interpretação do próprio escritor. Ou seja: tudo o que Saramago afirma sobre *Ensaio sobre a cegueira* já antes acontecia, embora menos (ou com menor

evidência). Este romance não é já uma descrição da superfície da estátua, mas antes uma "tentativa de entrar no interior da pedra, no mais profundo de nós mesmos, é uma tentativa de nos perguntarmos o quê e quem somos" (Saramago, 2013: 43). É certo: na segunda fase saramaguiana, há mais despojamento estilístico, menos digressões do autor-narrador, personagens mais introspetivas, mas nos romances anteriores nunca faltaram momentos em que, com as personagens criadas por Saramago e através delas, descemos à nossa mais recôndita e secreta interioridade (dissimulada e invisível até para nós próprios). Nos romances que Saramago inclui, em A estátua e a pedra, no ciclo da pedra (Ensaio sobre a cegueira, Todos os nomes, A caverna e O homem duplicado), o mal está no interior do indivíduo, faz parte da "natureza humana" (a pedra). Saramago não recua em face de um problema que parece ser intratável, e também não o reduz a fórmulas maniqueístas e triviais. Com Ensaio sobre a cegueira, o romancista fixa-se no pormenor, no ser humano, mas também não o desliga do ambiente sociocultural e religioso em que ele se move: "Hay un cambio en la visión que se acerca más a lo que se considera esencial. Y, a partir de esa obra, pasé a mirar más allá de lo superficial al ser humano, pero no desubicado, sino en su entorno, para ver qué piensa y cómo reacciona" (Morales Alcúdia, 2018: 221). Como Montaigne, José Saramago considera que somos únicos precisamente por termos a capacidade de escolher em liberdade voluntária, e incita-nos a que escolhamos e decidamos por nós mesmos; como Descartes, o escritor português valoriza o livre-arbítrio (que, obviamente, não associa a qualquer dádiva divina), e é dentro deste espírito que nos exorta a sermos responsáveis pelos nossos erros e pelos nossos sucessos. Ao mesmo tempo, como Montesquieu, Saramago sabe que os seres humanos tendem a cegar-se a si próprios e se deixam seduzir por pulsões (poder, vaidade, cobiça, orgulho, agressividade, desespero...) que não raramente levam a extremos de desumanidade; e, como Rousseau, o autor de *Terra do pecado* reconhece que o bem e o mal são desencadeados pela vida em sociedade, por sermos *sociáveis* por natureza.

Também não se pense que José Saramago cai na facilidade de fornecer uma explicação para o vasto e complexo fenómeno do mal, que
se concretiza em manifestações de violência extrema, egoísmo, indiferença ao outro, materialismo desenfreado, destruição da natureza
e da vida humana e não-humana. Saramago antecipa a pergunta dos
leitores e da crítica em geral perante *Ensaio sobre a cegueira* e afirma:
"Provavelmente não existe uma resposta e, se existisse, seguramente
não seria eu a pessoa capaz de oferecê-la. No fundo, o que o livro
quis expressar é muito simples: se somos assim, que cada um se pergunte por quê" (Saramago, 2013: 43).

Esta proposta de pergunta tão explícita enuncia o desafio que as grandes obras da literatura universal colocam à humanidade (de Homero a Dostoievski, Joseph Conrad, Kafka, Orwell, Beckett, William Golding, Günther Grass, etc.), e que Saramago expressa com a eloquência e a força do aforismo. Isto é: se somos assim como indivíduos e como coletivo, temos de aprender a ver-nos em profundidade e a aceitar, ao menos, procurar compreender a grande tese do romance *Ensaio sobre a cegueira*, que Saramago apresenta nestes termos:

Mas o autor crê que já estamos cegos com os olhos que temos, que não é necessário que nenhuma epidemia de cegueira venha a assolar a humanidade. Talvez os nossos olhos vejam, mas a nossa razão esteja cega. Não somos capazes de reconhecer que foi o ser humano quem inventou algo tão alheio à natureza como a crueldade. Nenhum animal é cruel, nenhum animal tortura outro animal. Têm de seguir as leis impostas pela vontade de sobreviver, mas torturar e humilhar os seus semelhantes são invenções da razão humana. (Saramago, 2013: 43)

Sintetizo, para total clareza, a tese que espero provar a seguir: no romance *Levantado do chão*, Saramago não se limitou à superfície da estátua, à mera descrição de fisionomias, gestos, roupagens individuais e coletivas; passou para o interior da pedra, sondou o indivíduo, as profundezas do ser, nas suas intricadas relações entre o mais íntimo e pessoal e a coletividade.

Domingos Mau-Tempo, o homem sempre em movimento de terra em terra e desoladamente amargurado de Levantado do chão, é, de acordo com a sugestão saramaguiana, uma personagem-estátua. Nela, todavia, converge um procedimento de construção mais complexo que gera um efeito duplo. O narrador não retira a Domingos Mau-Tempo a qualidade de personagem esquemática (como tem sido notado por alguma crítica, nem sempre em sentido pejorativo, em relação às personagens saramaguianas em geral). Mas, ao mesmo tempo, também não a afasta de uma considerável modelação (em intensidade, não em quantidade), porque nos dá acesso à sua mais recôndita interioridade. Domingos Mau-Tempo, o sapateiro cujo suicídio por enforcamento põe fim a uma curta vida, é de tão escassas quanto reveladoras palavras: "Domingos Mau-Tempo não podia suportar-lhe nem as palavras nem o silêncio, e ala que se faz tarde, para a Landeira, no extremo poente do concelho, como um pássaro que se atira de peito contra os ferros da gaiola, que prisão é esta na minha alma, com trinta demónios" (Saramago, 2014: 31). Teresa Cristina Cerdeira da Silva notou esta passagem e o que nela existe de representação do homem interior, de revelação dos abismos da personagem:

Numa de suas decisões insensatas, quando abala com toda a família para Landeira, o narrador analisa a sua atitude como alguém que vê o personagem por dentro, ansioso pela liberdade que não tinha. Por isso mesmo, agindo de forma bem diversa dos demais, concede-lhe a palavra para que ele próprio se analise. (Silva, 1989: 233-234)

O sonho de Domingos Mau-Tempo, imediatamente antes do suicídio, é um outro modo de falar próprio (metafórico) que o narrador oferece à personagem, vítima do seu temperamento e das circunstâncias sociais e políticas. "Terra maldita" (Saramago, 2014: 51), terá ele talvez murmurado, diz-nos ainda o narrador. Domingos Mau-Tempo vê Monte Lavre à sua frente, vê-se a si mesmo, "homem muito grande a bater sola, levantando o martelo e baixando-o com estrondo. Ver coisas destas, e nem bebido está. Apenas dorme e sonha" (Saramago, 2014: 52). Coube, neste sonho de minutos, toda uma vida de servidão e de humilhações, de redução a uma espécie de escravatura:

Agora é uma carroça que vai passando, toda acogulada de móveis e Sara da Conceição sentada, cai não cai, é ele próprio que vai a puxar, tanto peso, senhor padre Agamedes, e leva ao pescoço uma campainha sem badalo, agita-se muito para que ela toque, é preciso que toque, é um sino de cortiça, chiça para a missa. E o primo Picanço aproxima-se, tira-lhe o chocalho e põe no lugar dele uma mó de moinho, homem sem perdão. (Saramago, 2014: 52)

O suicídio é um mal que nenhum cristão tem o direito de impor a si mesmo. Este preceito ecoa poucos parágrafos à frente no discurso do narrador, que começa a narrar a nova vida dos Mau-Tempo, então livres dos desleixos, dos impulsos e dos "tratos maus de mão e de boca" (Saramago, 2014: 46) daquele homem que o filho, na sua inocência de criança de dez anos, dizia estar "excomungado" (Saramago, 2014: 46). O narrador não condena o sapateiro nem aceita que o leitor o condene (Silva, 1989: 234), e, por isso, numa linguagem de inspiração (parodicamente) bíblica, ele próprio se interpõe no discurso como voz de defesa da personagem: "mesmo suicidado de tão bruta maneira, e não obstante os seus muitos pecados, não há misericórdia se o sapateiro não estiver a esta hora sentado à mão direita do

Pai Deus. Domingos Mau-Tempo foi um triste homem desgraçado, não o condenem as boas almas" (Saramago, 2014: 54).

Levantado do chão perscruta as origens, os significados e o desenvolvimento do poder, da autoridade e da violência. Fá-lo situando a ação num contexto histórico e num espaço geográfico concretos e de extremos e extremismos a vários níveis (político, religioso, económico, social, etc.). Volto à explicação metaliterária da estátua e da pedra. O latifúndio é uma estátua que Saramago descreve com recursos e com uma expressividade a que a crítica literária e gerações sucessivas de leitores reagem com deslumbramento. Pertenço a este grupo que vê neste romance toda uma literatura nova. O autor representa o latifundio enquanto estátua, superfície de temporalidade atravessada pelos homens e pelas mulheres pobres e esquecidos da História, tanto quanto pelos Lambertos, Albertos e Norbertos donos do latifúndio, que os herdaram de reis e rainhas, infantes e infantas. Um simples olhar mais atento sobre Domingos Mau-Tempo, como vimos, levou-me a matizar (não a negar) a leitura que Saramago apresenta da sua produção romanesca.

Não faltam neste romance (do ciclo da estátua) outros movimentos de indagação no mais profundo da interioridade humana. Os problemas de consciência são uma constante da vida de todos os dias e também da vida que transcorre em situações extremas como as apresentadas em *Levantado do chão*. Esta fala, de um indivíduo que não merece a consideração do narrador, servir-me-á para abordar a questão sensível da (im)possibilidade de escolha moral livre, em particular a que se coloca em circunstâncias excecionais:

Não é homem aquele que dirá a Manuel Espada, anos mais tarde, serviço militar nas ilhas dos Açores, não sofra o relato com a antecipação, Em abalando daqui, vou para a polícia de vigilância e defesa do estado, e Manuel Espada perguntou, Que é isso, e o outro respondeu, É a polícia

política, não imaginas, um tipo vai para lá, e se há um gajo qualquer de quem a gente não gosta, prende-o, leva-o para o governo civil, e se entenderes espetas-lhe um tiro na cabeça, dizes que ele queria resistir, e pronto. (Saramago, 2014: 125)

Este diálogo, importante em si mesmo, por nos revelar o caráter de um indivíduo (pelo menos num momento da sua vida), interessa-me também por tornar mais nítido o dilema de uma personagem, José Calmedo. Guarda, como outros, mandado em serviço ao latifúndio, não aceita a posição de carrasco em que muitas vezes se vê envolvido, e acaba por pedir a demissão, anunciada em prolepse pelo narrador:

José Calmedo é guarda entre os guardas. Se calha estar na formatura, não se dá por ele, não tem mais vulto do que o vulgar da corporação, e quando está fora dela, em obrigações de patrulha e diligência, é homem discreto, de boa paz, como se tudo isso fizesse distraído, a pensar noutros botões. Um dia, sem que ninguém o esperasse, nem talvez ele próprio, entregará ao comandante do posto de Monte Lavre, para fazer seguir, o seu pedido de demissão, e irá com a mulher e os dois filhos para longe dali, aprenderá a assentar o pé no chão como um civil e levará o resto da vida a esquecer que foi guarda. (Saramago, 2014: 243)

É incumbido de ir buscar João Mau-Tempo, que será preso com o excessivo "título de perigoso" (Saramago, 2014: 249). Acompanhamo-lo na sua viagem pedestre de três quilómetros até ao Cabeço do Desgarro, de onde levará o filho de Domingos Mau-Tempo para interrogatório no posto de Monte Lavre. O narrador conta, com pormenores e comentários vários, a viagem de ida e volta (os movimentos pausados e a atitude discreta do guarda durante o percurso e na chegada ao destino, pormenores da paisagem, a apreensão e a surpresa do detido quando é acusado, já perante o cabo Tacabo), e

pouco nos parece dizer sobre este guarda, pouca focalização interna lhe dispensa. Esta é uma impressão que se nos poderá impor por força da própria organização da narrativa e do discurso. Entre o início do capítulo que abre com o nome "José Calmedo" e o ponto a partir do qual não mais se falará dele, por informação explícita do narrador, são sete as páginas em que a personagem comparece. Na economia narrativa do romance, é (relativamente) diminuto o espaço concedido a José Calmedo, mas grande o seu significado na economia semântica e simbólica de Levantado do chão como romance português e universal. O diálogo interior contínuo e inacabado do guarda que não se sente bem na pele de autoridade ouve-se desde o início (releia-se a citação anterior), e o narrador encarrega-se de o tornar ainda mais audível, mas não ostensivo. Pressentimo-lo (não o ouvimos literalmente) nas mentiras piedosas que diz a João Mau-Tempo, a quem não revela saber o martírio que o espera; mentiras que são uma parte da sua intensa vida moral, manifestada na adesão incondicional a uma ideia de justiça que ele sabia estar a ser violada: "Dali a Monte Lavre levou José Calmedo cara de zanga, como convém a guarda que fez um prisioneiro e o leva sob escolta, mas a razão não era essa, antes a tristeza de tão pobre vitória, nasceram dois homens para isto" (Saramago, 2014: 247).

Distinguimo-nos pelas nossas opções individuais, por mais deterministas que se afigurem as circunstâncias. Eis o que nos comunica ainda o narrador, com um andamento diegético (transcrito já a seguir) que põe em sintonia dois homens bons, um João Mau-Tempo a caminho de um suplício que quase o matará, e um José Calmedo homem dócil e calado que não se ficou, como outros, pela aceitação do código social de comportamento, pela aquiescência muda do *status quo* (ou anuência sonora e ruidosa, como os demais guardas que lidam com João Mau-Tempo). O seu protesto consistiu em afastar-se e começar uma nova vida, não sem antes expor (modestamente)

a João Mau-Tempo a sua mais funda desilusão, a sua mais secreta interioridade (a pedra):

Com título de perigoso, João Mau-Tempo. Levaram-no para o quarto que servia de cadeia, foi outra vez José Calmedo quem o levou, parecia que não havia mais ninguém no posto, e João Mau-Tempo, antes de se deixar fechar, ainda disse, Então assim me enganou, e José Calmedo primeiro não respondeu, sentia-se ofendido, quisera fazer bem e era este o pago, mas não podia ficar mudo como se tivesse cometido algum crime, Não quis que viesse ralado, este José Calmedo não merece realmente a farda que veste, por isso a despirá um dia destes e irá começar a vida em terra onde não saibam que foi guarda, e isto é tudo quanto dele saberemos. (Saramago, 2014: 249)

Calmedo é um sobrenome que, segundo o narrador, significará, dizem uns, grande calma, ou que, segundo outros, vem da junção de "Qual medo?" (resposta a uma pergunta, "Não teve medo?", que alguém terá feito a um descendente de José Calmedo, que deveria ter tido medo, mas, por estar distraído, não teve). Esta é uma personagem cujo sobrenome parece ser premonitório de um comportamento moral que o romance de José Saramago sublima. São as liberdades da arte literária, poderia dizer o autor, num dos seus recorrentes e sempre imprevistos (e significativos) parêntesis. Poder, autoridade e violência são três termos que nomeei já e por esta ordem. José Calmedo rejeitou esta tríade, apesar do conforto material e pessoal que dela lhe poderia advir, e mudou de vida. Rejeitou contribuir para fazer do mundo um grande latifúndio ou, numa linguagem mais intensa, um enorme campo de concentração (imaginário que o livro também convoca, relembro). José Calmedo é uma personagem de romance e um homem de carne e osso. A sua presença em *Levantado* do chão não é fortuita nem insignificante. A pergunta que podemos

colocar, após tudo o que discuti sobre o caso José Calmedo, não é distinta da que tem ocupado toda a história da arte e da literatura, e, sem exceção, todas as áreas do conhecimento (não apenas a Filosofia). Está em causa saber se a moralidade é uma convenção superficial que excluímos à primeira oportunidade ou uma força enraizada no mais fundo do humano e apenas tanto mais erradicável quanto maior for a violência. *Levantado do chão* propõe-nos uma leitura, como espero mostrar nas páginas seguintes.

O episódio de José Calmedo, paradigmático da expressão saramaguiana da vontade individual que, em nome de uma ética para todos, recusa privilégios de classe social e política, não é único no romance. Há a Maria Graniza que prepara "um novo rol de fiados" (Saramago, 2014: 362) para a família João Mau-Tempo, quando, por falta de pagamento há muito, já ninguém o fazia; há um segundo médico, o dr. Cordo, que não aceita pactuar com a violência e o seu encobrimento, que recusa acompanhar José Adelino dos Santos a Lisboa como se ele estivesse ferido, não morto (assassinado com uma bala na cabeça, no romance e na realidade). O narrador não esconde a sua satisfação perante a coragem do médico, que não prescinde dos valores morais, apesar das ameaças que sofre, e não participa no "fingimento para fazer de conta que se tinha feito tudo para o salvar" (Saramago, 2014: 335). Vale a pena transcrever todo este episódio, para tornar ainda mais nítido o comentário que farei a seguir:

Chega-se o doutor Cordo a José Adelino dos Santos e diz, Este homem está morto, são palavras que não deviam ter réplica, afinal um médico leva tantos anos em seus estudos, há de ter aprendido a distinguir um morto de um vivo, porém por essa cartilha não se guia Leandro Leandres, doutra maneira sabedor de vivos e mortos, e por via dessa ciência e conveniência teima, Senhor Doutor, olhe que o homem está ferido, tem de o levar para Lisboa, e até uma criança veria que

estas palavras são ditas com ameaça, mas o médico responde, afinal tem a alma branca como a bata que veste, e se nela há sangue, que admira, sangue tem a alma, Levo feridos, não levo mortos, e Leandro Leandres perde a serenidade, puxa-o para um gabinete onde não está mais ninguém, Veja lá o que faz, se não o leva, será pior para si, e o médico responde, Faça o que quiser, eu não levo um homem morto, e dito isto retirou-se, foi tratar de feridos que feridos eram, e não faltavam. (Saramago, 2014: 334-335)

As ações humanas não são um mero reflexo de um devorador darwinismo social que faz do altruísmo, da compaixão e da preocupação com os outros acidentes que apenas confirmam a regra. A distinção entre o bem e o mal é uma força dinâmica que se adquire em sociedade e desde cedo, e nenhum mal político a pode necessariamente esbater em absoluto, ao menos na consciência de cada um. Nem todos os kapos dos campos de concentração e de extermínio nazis o foram verdadeiramente; e nem todos os oficiais e soldados nazis agiam em sintonia, ao menos na intimidade da sua consciência, com as ordens brutais que recebiam. Muitos (em especial, como é óbvio, os guardas judeus) envergaram essa máscara em nome da mais elementar sobrevivência, e ninguém tem o direito de os julgar em definitivo, maniqueisticamente. Concordo com Gustaw Herling, prisioneiro dos gulag: "I became convinced that a man can be human only under human conditions and I believe that it is fantastic nonsense to judge him by actions which he commits under inhuman conditions" (Herling, 1986: 132). Estas palavras apresentam-se-nos mais convincentes se estabelecermos uma comparação entre os condenados dos campos de concentração e os grevistas (ou suspeitos de greve) torturados de Levantado do chão. O episódio da primeira detenção de João Mau-Tempo, a sua atitude firme perante as ameaças (diz sempre que nada sabe e que, se soubesse, nada revelaria) e o comentário

final do narrador ilustram com uma adequação plena o pensamento de Herling e a opinião que também enunciei. João Mau-Tempo não denunciou nenhum dos companheiros, nem por um momento vacilou, e os sentimentos e as emoções que experimenta ao saber que não será mais forçado a falar são uma nova incursão no mais fundo e desconhecido da pedra (de novo a metáfora saramaguiana). Esta interioridade, que se revela estranha e incómoda ao próprio João Mau-Tempo, é dita pela voz própria e autêntica da personagem; voz que lhe é dada repentinamente pelo narrador, como tantas vezes acontece neste romance, que, para mim (e não só), é o mais sedutoramente musical e inovador, em matéria verbal e de composição das vozes, de todos os livros de Saramago. João Mau-Tempo não cedeu, mas houve quem denunciasse, com não poucos prejuízos (vergonha, culpa, remorsos) para a sua consciência presente e futura, como bem se percebe:

e João Mau-Tempo, ao atravessar o pátio sente os olhos cheios de lágrimas, não é do sol, ao sol está habituado, é de um absurdo contentamento, porque afinal Fulano e Beltrano estão presos e não foi ele quem os denunciou, não fui eu que os denunciei, ainda bem que estão presos, ainda mal, nem sei o que digo, e choro duas vezes, uma de contentamento e outra de pena, ambas de os ter visto aqui, e já lhes bateram, tão certo como eu chamar-me João Mau-Tempo, bem disse o agente que tenho nome para estes dias.

Entrou no casarão e contou o que acontecera. Viram-lhe os olhos chorosos e perguntaram se lhe tinham batido. Respondeu que não e continuou a chorar, tão aflito da alma, desfeito o contentamento e agora só triste de morrer. O pessoal de Monte Lavre juntou-se ao redor dele, os da mesma idade, que os mais novos por vergonha se afastaram, parecia mal estar perto quando ali havia um homem já de cabelos brancos a chorar como uma criança, para o que estamos guardados. São

escrúpulos que fazemos bem em aceitar sem maior análise e discussão. (Saramago, 2014: 169-170)

As ações do cabo Tacabo, do sargento Armamento, do tenente Contente, dos guardas de Montemor Escarro e Escarrilho, do agente da PIDE Leandro Leandres e de todos os demais agentes sem nome são de outra ordem. Saramago responsabiliza-os pelos seus atos, discrimina os seus gestos e as suas palavras de violência e de troça, perpetua as suas faltas, castiga-os através da ironia, do sarcasmo, da caricatura (que começa no nome, na maioria deles). O escritor não adota esta postura por um mero gozo panfletário. De resto, há mais desconstrução das palavras e das atitudes dos guardas do que invectiva por parte do narrador, que sabe fazer com que a zombaria se volte contra os próprios autores, limitados em recursos humorísticos (e, subentende-se, em inteligência), e contra o Estado. No episódio da segunda detenção de João Mau-Tempo, o narrador regista o "escárnio" que os guardas usam por prazer: "dizem estas coisas às pobres infelizes, por escárnio será, como foi escárnio dizerem os guardas que vieram de Vendas Novas a João Mau-Tempo, com pachorrento riso, Pule lá para dentro do carro, que é para ir dar um passeio" (Saramago, 2014: 250). A resposta a este escárnio é (contra) ideológica, ao nomear os privilégios de uns e a exploração de outros, mas não se limita a acusar, como referi; ostenta a boçalidade dos guardas, que não sabem senão repetir a mesma "troça":

A este homem não o chama o guarda para ir passear a outros lugares, com transporte por conta da pátria, que é quem estas coisas paga do bolso de todos nós, e bem gostaria João Mau-Tempo de viajar, sair do latifúndio e ver outras terras, mas estando com título de perigoso não se olha ao incómodo da guarda, que aprecia o seu descanso, nem ao preço da gasolina (...), e então arranja-se logo ali um jipe e a patrulha de

espingarda e baioneta para ir a Monte Lavre buscar o malfeitor e levá-lo com todas as seguranças a Vendas Novas, Pule lá para dentro do carro, que é para ir passear, se isto não são troças, não sei o que troças sejam. A viagem é curta e calada, esgotaram depressa os guardas o manancial das graças, sempre as mesmas. (Saramago, 2014: 250)

Levantado do chão é um romance que se ergue contra a humilhação de quem não tinha voz, ou de quem apenas protestava e praguejava em surdina, como exorcismo e libertação necessária de energias negativas. O episódio do escarnecimento dos guardas que comentei não surge isolado no livro. Há outros momentos em que a voz do poder (continuo nas autoridades policiais) aparece como violência desnecessária, indício de uma vida interior que rejubila com a animalidade dos trabalhadores do latifúndio. Saramago vem dar voz a essas vozes vergadas para o chão, vozes caladas, abafadas, e inverter, paulatinamente, no romance como na vida (a de então e a futura), a hierarquia do poder, que começa a estar mais do lado de quem trabalha o latifundio do que de quem o possui. A incivilidade e a rudeza dos guardas tem um contraponto impressivo no comentário do narrador, que, mais do que na sequência anterior, os ridiculariza, com um ludismo chistoso e hilariante, e aponta a origem da sua confiança (na força das armas):

Os guardas estão no miradouro mirando, e um deles diz para outro, com saudável riso militar, Parece a aldeia dos macacos, se tivesse aqui uns amendoins, atirava-os, havia de ter graça, todos à bulha. Quer isto dizer que a guarda é viajada, conhece o jardim zoológico, praticou as regras da observação sumária e da classificação expedita, e se estes dizem que são macacos os homens do padecer, amalhados na praça de touros de Montemor, quem somos nós para contradizê-los, mais a mais estando eles a apontar a espingardola para cá, Espingardola digo eu para rimar com

a pistola, não teria graça nenhuma dizer pistarda, ainda que fosse uma excelente rima para guarda, a não ser que em vez de dizer guarda resolvesse dizer guardola ou guardiola, que também há. (Saramago, 2014: 174)

Embora extremos, nem o latifúndio era o Lager nem o fascismo português se equivalia aos totalitarismos nazi e soviético. Leandro Leandres, o fanático PIDE português, não foi Adolf Eichmann, o zeloso orquestrador da deportação dos judeus europeus durante o Holocausto. Mas os dois são equiparáveis, sem prejuízo da massividade do sofrimento e do número de mortos por que cada um foi responsável. Os dois (e muitos outros) agiram por vontade própria, aceitaram, sem grandes problemas de consciência, que se saiba, acolher o mal como regra dominante das suas ações. Ações de renúncia ao poder discricionário e atos de bondade como os de José Calmedo afiguram-se-nos ainda como mais louváveis e dignos de memória se pensarmos nos modos de ser e nas condutas que se lhes opõem. Se nem todos os (mais ou menos) privilegiados se submeteram à política do latifúndio e do fascismo, temos de fazer a distinção entre quem seguiu outro caminho (como este guarda que deixou de o ser voluntariamente) e quem queria ir para a guarda ou para a polícia política atraído pela linguagem das balas. Não se veja nesta afirmação qualquer juízo de valor maniqueísta, obviamente, nem qualquer avaliação precipitada de pessoas e ações.

João Mau-Tempo, Germano Vidigal e José Adelino dos Santos não puderam renunciar ao poder, por pequeno que fosse, como era o de José Calmedo (que recebia ordens), porque nunca o tiveram. Para estes três homens, um dos quais foi torturado até à morte e outro assassinado a tiro, permanecer humano era mais importante do que permanecer vivo. José Saramago pensa em profundidade enquanto narra, e a prova mais evidente é a sua atenção à vida moral, sem se inclinar em definitivo nem para o lado da tese da bondade humana

nem para a da maldade. Com José Calmedo, o dr. Cordo e Maria Graniza, o escritor traz para o romance uma noção que é observável todos os dias: o mal não tem de ser uma força, deterministicamente ditada por fatores sociais, capaz de se impor à estrutura dual em que todos somos educados em questões essenciais (o bem como princípio dominante, o mal como desvio). Os contextos de falta de liberdade social, política e cultural favorecem o aparecimento de novos opressores e a multiplicação do mal, mas querer subjugar o outro não é uma fatalidade. O livre arbítrio (conceito que utilizo num sentido não-religioso) é uma força não menos poderosa que cada um de nós pode fazer valer, em função de variáveis como a educação, a personalidade, o temperamento e as circunstâncias do momento. Noutro artigo, a propósito de Ensaio sobre a cegueira (Nogueira, 2020), tratei os conceitos de mal radical (Kant) e de mal banal (Hannah Arendt). Neste momento, direi apenas que continuo a ter muita dificuldade em aceitar a noção arendtiana de banalidade do mal, pelo menos nos termos absolutos propostos, a partir da observação de Adolf Eichmann, cujo julgamento a filósofa acompanhou em Jerusalém, em 1961. Para Arendt, Eichmann, dominado pela burocracia nazi, agia sem consciência da gravidade dos seus atos, sem qualquer perspetiva moral. Mereceu a condenação, porque os tribunais fazem uma avaliação jurídica, mas o seu crime foi administrativo, não radicado no interior da sua consciência moral. A minha visão é outra e espero que se torne ainda mais percuciente com o tempo e com as constantes leituras de Saramago e de bibliografia sobre o mal. Eichmann e uma personagem como Leandro Leandres não são meras peças de uma engrenagem, e o mal que neles é indiscutível (ética e juridicamente) não constitui um simples efeito de superfície. Os dois inverteram a dualidade (e a alternância) bem / mal que regula toda a vida ética e passaram a reger-se, numa parte substancial da sua ordenação diária, pela regra do mal, que ocupou o lugar de dominante.

Com Leandro Leandres, estamos bem no âmbito do mal radical (com raízes na estrutura da consciência, não no sentido de mal extremo, catastrófico, que pode ser um seu efeito), no sentido kantiano, que convoco para este artigo por estar convencido da sua utilidade para uma avaliação e uma redefinição da vida individual e coletiva, social e política. À Polícia Internacional e de Defesa do Estado entregavam-se não poucos indivíduos como o Leandro Leandres saramaguiano, que se deixou seduzir pela banalização da morte e do medo, com certeza, o que nos faz acreditar na bela metáfora arendtiana do mal que se propaga com a rapidez e a facilidade (trivialidade) de um fungo. Mas essa banalização não se fez sem uma mudança radical da sua personalidade, que elevou a ideologia e a práxis fascista a eixo principal da sua atuação moral (tal como Eichmann, que não era um mero soldado, não só se subordinou, por vontade própria, à máquina do terror nazi, como muito contribuiu para a tornar mais mortífera e, por isso mesmo, ainda mais eficaz). Dito isto, acrescento que o grande mérito de Arendt, apesar do erro de perspetiva na avaliação da natureza do mal, está em provar que os indivíduos mais comuns, o contrário de monstros ou "diabos", podem cometer sistematicamente os males mais inomináveis.

A sugestão é evidente e dupla: em certas circunstâncias, (quase) ninguém está livre de ser um Eichmann ou, ao menos, um Leandro Leandres; o que significa que a nossa suscetibilidade para a banalidade do mal nos deveria tornar mais atentos aos nossos comportamentos e às razões que os desencadeiam. Não sabemos o que motivou José Calmedo a afastar-se dos homens *comuns* com quem trabalhava, mas é certo que foi uma reação individual à força corrosiva e penetrante do mal, de cuja influência e de cujos proveitos optou por renunciar. O mal é o domínio não apenas de monstros criminosos, mas de todos os seres humanos, dirá Saramago, inequivocamente, em *Ensaio sobre a cegueira*. O bem é-o igualmente,

di-lo-á o escritor, com convicção, no mesmo romance, e, afinal, também já em *Levantado do chão*.

REFERÊNCIAS

- HERLING, Gustaw (1986). *A world apart*. Translated by Joseph Marek. New York: Arbor House.
- MORALES ALCÚDIA, Joan (coord.) (2018). *José Saramago. La revolución de la conciencia*. Córdoba: Utopía Libros.
- NOGUEIRA, Carlos (2020). "Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago: a Literatura e o Mal". Romance Quaterly, 67.3: 119-135.
- Reis, Carlos (2015). *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora [1998].
- SARAMAGO, José (2013). "Da estátua à pedra O autor explica-se", in *Da estátua à pedra e Discursos de Estocolmo* (25-52). Apresentação de Pilar del Río. Prefácios de Giancarlo Depretis e de Luciana Stegagno Picchio. Texto crítico de Fernando Gómez Aguilera. Belém: ed.ufpa; Lisboa: Fundação José Saramago.
- (2014). Levantado do chão. 20.ª ed., Porto: Porto Editora [1980].
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira (1989). *José Saramago. Entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

SARAMAGO, ENTRE UTOPÍA Y DISTOPÍA (META-FÍSICA)

SARAMAGO, ENTRE UTOPIA E DISTOPIA (META-FÍSICA)
SARAMAGO, BETWEEN UTOPIA AND DYSTOPIA (META-PHYSICS)

Darío Villanueva Universidade de Santiago de Compostela Real Academia Española https://orcid.org/0000-0001-7004-9537

RESUMEN

En el caso de destacados autores de distopías como Zamiatin y Orwell, se dio la contradicción entre sus respectivas posturas y acciones políticas, muy próximas al marxismo, y sus descripciones de sendas sociedades sometidas a una alienación dictatorial inspirada en regímenes totalitarios de signos opuestos (comunismo y fascismo) pero coetáneos. José Saramago nunca dejó de afirmar su filiación marxista, si bien se mostró siempre contrario a cualquier tipo de "literatura de partido". Afirmaba con razón, igualmente, que al definirse como ateo se sentía obligado a matizar que tenía "uma mentalidade cristã, que não posso ter outra mentalidade senão essa". Ambas referencias llevan implícitas, como creencias o ideologías, un impulso utópico más que distópico, lo que explica la singularidad de varias de sus novelas como pertenecientes al ciclo o tendencia contemporáneos cultivados por los novelistas ruso e inglés ya mencionado, secundados, entre otros, por Aldous Huxley y Wladimir Nabokov. Distopía, para Saramago, era toda negación del más alto fundamento del humanismo libertador que siempre orientó su visión del mundo. Humanismo quintaesenciado en un personaje fundamental, la heroína del Ensaio sobre a cegueira que reaparecerá como víctima propiciatoria en Ensaio sobre a lucidez.

Palabras clave: utopía, novela distópica, ideologías, comunismo, cristianismo, humanismo

RESUMO

No caso de autores proeminentes de distopias como Zamyatin e Orwell, havia uma contradição entre suas respetivas posições e ações políticas, muito próximas ao marxismo, e suas descrições de duas sociedades submetidas a uma alienação ditatorial inspirada em regimes totalitários de signos opostos (comunismo e fascismo), mas contemporâneos. José Saramago nunca deixou de afirmar a sua filiação marxista, embora sempre se opusesse a qualquer tipo de "literatura partidária". Afirmou também com razão que ao definir-se como ateu se sentiu na obrigação de esclarecer que tinha "mentalidade cristã, não posso ter outra mentalidade senão essa". Ambas as referências carregam implicitamente, como crenças ou ideologias, um impulso utópico e não distópico, o que explica a singularidade de vários de seus romances como pertencentes ao ciclo ou tendência contemporâneos cultivados pelos romancistas russos e ingleses já mencionados, secundados, entre outros, por Aldous Huxley e Wladimir Nabokov. A distopia, para Saramago, era toda a negação do fundamento mais alto do humanismo libertador que sempre orientou sua visão de mundo. Humanismo presente por excelência num personagem fundamental, a heroína de Ensaio sobre a cegueira que reaparecerá como vítima expiatória em Ensaio sobre a lucidez.

Palavras-chave: utopia, novela distópica, ideologias, comunismo, cristianismo, humanismo

ABSTRACT

In the case of prominent authors of dystopias like Zamyatin and Orwell, there was a contradiction between their respective political positions and actions, very close to Marxism, and their descriptions of two societies subjected to a dictatorial alienation inspired by totalitarian regimes of opposite signs (communism and fascism), but contemporary. José Saramago never ceased to affirm his Marxist affiliation, although he always opposed any kind of "partisan literature". He also rightly stated that when he defined himself as an atheist he felt obliged to clarify that he had "a Christian mentality, I can have no other mentality than that".

Both references carry implicitly, as beliefs or ideologies, a utopian and not a dystopian impulse, which explains the singularity of several of his novels as belonging to the contemporary cycle or trend cultivated by the aforementioned Russian and English novelists, seconded, among others, by Aldous Huxley and Wladimir Nabokov. Dystopia, for Saramago, was all the negation of the highest foundation of the liberating humanism that had always guided his worldview. Humanism present par excellence in a fundamental character, the heroine of *Essay on Blindness* that will reappear as an expiatory victim in *Essay on Lucidity*.

Keywords: utopia, dystopian novel, ideologies, communism, Christianity, humanism

José Saramago nos ha dejado una herencia inagotable: el legado de uno de los (pocos) grandes escritores paneuropeos de entre siglos, cuya extensa y original obra constituye el mejor antídoto contra la menesterosidad estética e intelectual de nuestra posmodernidad.

El viernes 18 de junio de 2010, pocas horas después de que en Nobel portugués hubiese fallecido en su casa de Lanzarote, recuperé mis notas tituladas "Algunas viejas preguntas a José Saramago", a las que había puesto este rubro antes de archivarlas entre mis papeles inéditos, y así lo han sido hasta hoy.

El 30 de abril de 2004, por causa de una indisposición leve José Saramago no pudo acudir a una cita pública que la Fundación de otro novelista de Galicia muy querido por él, Carlos Casares, había organizado nada más y nada menos que en un teatro para presentar *Ensayo sobre la lucide*?. Se me había encargado entonces que fuese yo el que lo secundase en una conversación acerca de lo que era entonces su última novela, y ante lo peliagudo del compromiso me inspiré en los *Diálogos com José Saramago*, que Carlos Reis había publicado pocos meses antes del Premio Nobel de 1998.

Me interesaba en aquella fecha hablarle acerca del empleo, en el título de la obra que hubiésemos presentado así, de una palabra que ya estaba en *Ensaio sobre a cegueira*. Si el título es la primera frase de una novela, y por lo tanto contiene toda una promesa de pacto, semejante elección parecía apuntar hacia la reflexión y no solo al placer del texto puramente narrativo. No se trataba, por otra parte, de algo nuevo. Su *Manual de pintura e caligrafía* se subtitulaba ya, en 1977, "Ensaio de romance", y en otros casos Saramago utiliza lemas semejantes, como en *Memorial do convento* o *História do cerco de Lisboa*. Probablemente me respondería lo mismo que a Carlos Reis: no se trata tanto de narrar para contar una historia como de escribir una novela para intentar decirlo todo. La novela era para él un espacio literario abierto, no un género canónicamente codificado.

Sobre todo me interesa ahora, para las páginas sobre Saramago que estoy escribiendo, otra de sus confidencias a Carlos Reis (1998: 45-46): "acho que talvez haja uma metafisica nos meus romances (...); provavelmente não sou um romancista; provavelmente eu sou um ensaísta que precisa de escrever romances porque não sabe escrever ensaios". Y me resulta especialmente revelador que destaque *A jangada de pedra* como una de sus novelas de más clara impronta metafísica: "Julgo que há aqui matéria para abordar aquilo que tenho feito, não apenas do ponto de vista dos estudos literários, mas também de um outro ponto de vista que eu não saberia como chamar, mas que tem que ver com investigações de outra espécie. Vale a pena meter aqui a filosofia ou uma busca desse tipo?" (Reis, 1998: 46).

Hablaríamos también en aquel frustrado encuentro de la desinhibición con que el autor implícito de esta y otras de sus obras se dirige olímpicamente al discreto lector, no con aquella voluntad imperativa de las grandes creaciones del XIX sino a modo de un cierto distanciamiento (¿brechtiano?) estratégicamente urdido para neutralizar toda identificación empática con el universo de los personajes de fic-

ción, y quizá entonces Saramago me recordaría, como a Carlos Reis, que por este motivo sus novelas se presentaban "com as costuras à vista" (Reis, 1998: 102).

¿Y por qué, teniéndolo a tiro, no ser un punto impertinente? Plantearle también en qué medida sus novelas estaban comprometidas en una especie de cruzada contra la indigencia intelectual vigente, en la que la euforia del pensamiento débil había llevado incluso a Francis Fukuyama a anunciar la muerte de la Historia por la consagración de la economía de mercado y la democracia formal. Y por lo mismo, quisiera haberle tirado de la lengua acerca de otro de los oráculos de la posmodernidad, Samuel P. Huntington, y su dictamen acerca del choque de las civilizaciones, pues era notoria la implicación del Nobel portugués en los conflictos del Oriente Medio. Porque la radicalidad — o lucidez, como prefiramos — habían hecho ya de Saramago un escritor controvertido, en la mejor tradición de los novelistas intelectuales, especie a extinguir que en su momento ocuparon los espacios que hoy capitalizan los llamados en Italia "i tuttologhi".

No hubiésemos podido sustraernos al debate político. "A literatura pode viver até de uma forma conflituosa com a ideologia. O que não pode é viver fora da ideologia" (Reis, 1998: 74), declaraba Saramago a Reis. El autor de una novela tan platónica como *La caverna* era hombre de ideas perfectamente definidas, pero su creación novelística, lejos de promover la vigencia de su ideología, plantea el asunto de modo radical, regresando a la sustancialidad de la *polis* como escenario de las contradicciones y, sobre todo, como ágora de la construcción verbal, propiamente retórica, del poder y del dominio. Retórica y dialéctica, a partir de la manipulación sistemática ejercida sobre la realidad de las cosas por la llamada "lógica política". El comisario de *Ensaio sobre a lucide* lo tiene muy claro: tal lógica no solo no se detiene ante lo que llamamos absurdo sino que se sirve de él para entorpecer la consciencia y aniquilar la razón.

Y no era entonces – y ahora – menor mi curiosidad por saber hasta qué punto era genuina, y no impostada, su aceptación casi unamuniana de la autonomía del universo creado por la novela misma. Algo de ello lo había apuntado ya cuando se autodefinió como un "novelista desprogramado", un escritor que creía saber hacia dónde iba pero no cómo había llegado, pues sus novelas eran obras en construcción continua, textos que se iban haciendo a sí mismos. Y todo en función de lo que era su objetivo principal: escribir una ficción para resolver cuestiones pendientes, en la esperanza de que el interés de las mismas fuese compartido por los lectores.

Pero también le hubiese preguntado por algo sobre lo que he seguido pensando cuando ya no podía comentarlo con él, inquietud de la que vienen estas páginas que escribo para el monográfico dedicado en 2022 por la Revista de Estudos Literários a "José Saramago: personagem e figuração". Me refiero a su preferencia hacia situaciones de partida en la frontera de lo verosímil: la "ceguera blanca" que ataca toda la población como si de una plaga se tratase o la marea unánime del voto en blanco en las elecciones municipales de todo un país, la existencia de un doble perfecto descubierta por el protagonista en O homem duplicado o la incomprensible inhibición de la Muerte que deja de actuar al comienzo de un determinado año. El canónigo toledano en El Quijote pedía casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeran y Cervantes prometía en el Viaje del Parnaso abrir con donaire sendas a un desatino. Saramago, en Ensaio sobre a lucidez, habla de sorpresa, asombro, el prodigio nunca visto, desconcierto y perplejidad por lo que sucede en el innominado país en el que suceden cosas nunca antes vistas en ninguna otra parte del planeta.

Bien lo destacaba ya en su colaboración en *Da estátua à pedra* Fernando Gómez Aguilera: "Levanta um universo literário sustentado em tramas que por norma se iniciam numa situação impossível,

extravagante, uma anomalia desenvolvida convincentemente através de concatenações dedutivas e desdobramentos cartesianos, em contextos abstratos, despojados de precisões temporais e locais, recorrendo, para além disso, a um marcado esquematismo, estratégias que reforçam o sentido didático, o seu alcance de Parábola em que se fundem a metáfora e o ensino" (Gómez Aguilera, 2013: 58).

Desde el último tercio del siglo XX está viva la definición de nuestra época bajo el rubro de la posmodernidad, que algunos filósofos como Rosa María Rodríguez Magda (1989: 2004) prefieren ya denominar transmodernidad. Se difunde a la vez la noción de posthumanismo, como obligada superación del humanocentrismo que marcó nuestra civilización a partir del Renacimiento y tuvo su fecunda continuidad en la Ilustración, cuya impronta racionalista se está poniendo también en entredicho, como el propio Saramago ha denunciado en "Da estátua à pedra. O autor explica-se". Denuncia, así, la emergencia de una nueva época, distinta de la "do Iluminismo e da Enciclopédia, em que nos iniciamos no pensamento crítico", cuyos perfiles todavía desconoce en su totalidad pero va intuyendo en atisbos diversos, como por ejemplo que "as catedrais e as universidades do futuro serão as macro-superficies comerciais ou os microespaços audiovisuais, ambos presididos pelo astuto mercado que regulará paixões e modas, formas e conteúdos, princípios e práticas" (Saramago 2013: 50).

De acuerdo con Zygmunt Bauman, nuestra modernidad líquida se nutre de una cultura del desapego, de la discontinuidad y del olvido. Y este escenario con acusados ribetes apocalípticos parece remitirnos inexorablemente a las profecías sociales negativas planteadas en las más logradas distopías que, en forma de novelas, fueron escritas y publicadas entre los años veinte y el medio siglo pasado. Con un sentido obviamente contrario al del género literario positivo de las utopías, John Stuart Mill, el creador de este neologismo incluido por

primera vez en un discurso de 1868 ante la Cámara de los Comunes del Parlamento británico, mejoraba considerablemente otra solución léxica aportada con anterioridad para expresar la misma noción por Jeremy Bentham: *cacotopía*.

El género novelístico contemporáneo de las distopías cuenta ya con un nutrido corpus que no cesa, ni cesará presumiblemente de crecer. Y en alguna de sus últimas realizaciones nos encontramos ya con fenómenos sociales que si bien hace decenios pudieron parecer fantasías más o menos aventuradas, hoy desafortunadamente son realidades pugnaces. Pienso, por caso, en títulos como *The Handmaid's Tale* (1985) y *The Testaments* (2019) de Margaret Atwood, o *Hazards of the Time Travel* (2018) de Joyce Carol Oates.

No se discute que el fundamento del género se encuentra en tres obras publicadas entre los años veinte y los cuarenta del pasado siglo. La primera de las cuales, *Mbl (We* en su traducción inglesa; *Nosotros* en la española), de Evgueni Zamiatin, fue prohibida por la censura rusa y hubo de aparecer en una traducción inglesa mutilada y no autorizada por el autor en 1924, y tres años después en una versión checa editada en Praga. En su lengua original no circularía hasta 1988, cuando ya era ampliamente reconocida —no sin alguna que otra polémica— su influencia patente en la muy famosa *Nineteen Eighty-Four*, publicada en 1949, poco antes de su muerte, por George Orwell.

Nosotros y 1984 coinciden en presentar una sociedad distópica brutalmente impositiva mediante una dictadura inspirada sobre todo en la establecida por la Unión Soviética bajo la férula de Stalin, aunque también con algunos atisbos del fascismo. Y ello, pese a que sus respectivos autores habían combatido a favor de la revolución tanto en la Rusia zarista (Zamiatin) como en la España de la guerra civil (Orwell).

Entre ambas novelas distópicas, Aldous Huxley había alcanzado un gran éxito con su *Brave New World*, de 1932, cuyo título, procedente de Shakespeare ("O brave new world, / That has such people in't", *The Tempest*, acto V) sugiere, al contrario que en Zamiatin y luego en Orwell, una tiranía aparentemente amable, en la que la alienación del ser humano es total pero menos cruenta gracias a la manipulación genética, tecnológica y propagandística de la ciudadanía.

Resulta sumamente interesante, a los efectos de valorar en qué medida estos tres textos distópicos se relacionan entre sí y hasta qué punto adelantaron en su momento lo que hoy por hoy, setenta años después de la publicación de *Nineteen Eighty-Four*, forma parte de nuestra realidad, recurrir a otros dos importantes escritos de Aldous Huxley. Me refiero al prólogo que puso a la edición de su novela aparecida en 1946 y, sobre todo, a su nuevo libro *Brave New World Revisited*, aparecido ya después del de Orwell, en 1958. Allí, no sin un punto de jactancia, Huxley (1994: 43) lanza una afirmación creo que irrebatible a la altura de 2022: "in the inmediate future there is some reason to believe that the punitive methods of *1984* wil give place to the reinforcements and manipulations of *Brave New World*".

Porque la novela, además de una forma de expresión artística, consiste en una especie de juego del ratón y el gato entre el autor y su lector, pero constituye también un poderoso instrumento de revelación, de lo que la trayectoria creativa de José Saramago resulta un modelo ejemplar. Revelación del pasado, tal y como sucede con la novela histórica, que a raíz de la publicación en 1982 de Memorial do convento se comenzó a identificar casi exclusivamente con nuestro escritor en términos que él mismo desmentirá en sus conversaciones con Carlos Reis. Revelación del presente del autor y sus primeros lectores, en lo que el novelista español Benito Pérez Galdós denominaba "novelas contemporáneas", tendencia que roza la trayectoria de Saramago en su comienzos cuando le égida, en Italia, España y

Portugal, del neorrealismo y su evolución hacia la novela social. Pero asimismo *revelación del futuro*, en obras de impronta profética como son precisamente las distopías a las que acabo de referirme.

Es esta la estirpe en la que quisiera enraizar la obra de Saramago a partir de *A jangada de pedra*, de 1986, luego ratificada espléndidamente por *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *A caverna* (2000), *O homem duplicado* (2002), *Ensaio sobre a lucidez* (2004), y *As intermitências da morte* (2005). Todas ellas plantean asuntos que ya están, o se vislumbran, en nuestra sociedad actual, pero cuya previsible evolución amenaza con convertirlos, en clave distópica, en graves problemas para la dignidad humanística: la crisis de la razón, el dominio del mercado, la frágil identidad humana, el deterioro de la democracia, la pérdida de la bondad redentora entre los seres humanos, por resumirlo en los acertados términos con que lo hace Fernando Gómez Aguilera (2013: 57) que habla a este respecto de un "amplo friso civilizacional".

Pero existe una diferencia significativa que singulariza al Saramago *novelista distópico*, aparte de la inspiración *utópica* de su pensamiento y su expresión literaria, a lo que he de referirme al final de mi texto. Sus distopías son, por así decirlo, más "metafísicas" y sutiles, más esquemáticas y simbólicas que palmarias y manifiestas a través de un planteamiento del universo narrativo de por sí rompedor con nuestro contexto físico, social, tecnológico o geopolítico contemporáneo.

Dicho de otro modo, el Nobel portugués no hace uso de recursos como los que Aldous Huxley maneja: el *soma*, "droga perfecta", con "todas las ventajas del cristianismo y del alcohol, y ninguno de sus inconvenientes" para alienar al pueblo; el Estado mundial inspirado en una religión que hace de la T del automóvil pionero de Henry Ford sustituta de la cruz cristiana; el método Bokanovsky para la alteración genética, biológica y anatómica de la población en tene-

brosos "centros de incubación y acondicionaiento"; el sensorama, espectáculo cinematográfico con "efectos táctiles asombrosos"; los taxicópteros, cohetes aéreos y tranvías monorraíles; la reserva para salvajes situada en "the valley of Malpais", etc. Todo ello al servicio de un programa de dominación coherente y perfecto, basado en varios pilares: una técnica mucho más avanzada de la sugestión, mediante el condicionamiento de los niños y, más adelante, con la ayuda de drogas, como la escopolamina; el conocimiento científico de las diferencias humanas para que los gobernantes puedan destinar a cada individuo dado a su adecuado lugar en la jerarquía social y económica; un sustituto para el alcohol y las drogas, más placentero y menos dañino que la ginebra o la heroína, en colaboración con la libertad de soñar despiertos bajo la influencia de los narcóticos, del cine y de la radio; la libertad sexual que ayude a reconciliar a los súbditos "con la servidumbre que es su destino"; o un sistema de eugenesia, destinado a "estandarizar el producto humano y facilitar así la tarea de los dirigentes".

George Orwell, por su parte, construye la órbita de su distopía asimismo con el concurso de una tecnología al servicio de la propaganda encomendada al Ministerio de la Verdad, que dispone de máquinas de escribir novelas, porque allí se consideraba los libros como una mercancía, "algo así como la mermelada o los cordones para los zapatos", una de cuyas secciones es la *Pornosec* que hace pornografía barata a base de tan solo seis argumentos, y otra la dedicada a la música, creadora de canciones populares cuyas letras se componían sin ninguna intervención humana, valiéndose de un instrumento llamado 'versificador'. A ello se añade el dominio en los domicilios particulares de la *telepantalla*, siempre controlada por la *policía de pensamiento*. Con el desarrollo de esta televisión y el adelanto técnico que hizo posible recibir y transmitir simultáneamente desde el mismo aparato, terminó la vida privada en el dominio del

Gran Hermano, el comandante en jefe, el guardián de la sociedad, el dios pagano y el juez supremo. Él es la encarnación de los ideales del Ingsoc, el Partido ubicuo, único y todopoderoso que vigila sin descanso todas las actividades cotidianas de la población. La telepantalla despierta a la gente, y luego impone el *fitness* matutino, las *sacudidas físicas* (*physical jerks*), y llama la atención a quien lo hace mal, como el protagonista de *Nineteen Eighty-Four*, Winston Smith, identificado no por su nombre sino meramente por el número 6079.

El mundo está dividido en tres superpotencias: Oceanía, donde impera el Ingsoc, Eurasia y Asia Oriental. Los tres grandes Estados mantienen una guerra "eterna". Esta guerra se caracteriza porque siempre hay dos naciones que se alían contra la otra y siempre alguna nación acaba traicionando a su aliada para aliarse con su enemigo. La novela empieza con una guerra de Oceanía y Asia Oriental contra Eurasia, luego es Oceanía y Eurasia contra Asia Oriental y la novela termina, de nuevo, con una guerra de Oceanía y Asia Oriental contra Eurasia. Cuando Oceanía cambia de aliado, el Gobierno cambia los registros del pasado para hacer creer que su aliado actual ha sido siempre su aliado en esta guerra, y cualquier prueba que indique lo contrario ha sido obra de conspiradores dirigidos por un ideólogo judío Goldstein que manipulan la verdad para volver al pueblo de Oceanía contra sus aliados y hacerles perder la guerra.

José Saramago construye sus escenarios novelísticos, que yo considero asimismo distópicos, con mayor austeridad, muy en la línea de su obsesión por alejarse del barroquismo, de cierto abigarramiento narrativo que en algún momento lo sedujo, y que comienza a superar precisamente con su *Ensaio sobre a cegueira* abrazando "uma espécie de **ressimplificação**", y así en letra negrita se imprime esta palabra en el libro de sus conversaciones con Carlos Reis (1998: 43), en el que se añade: "Hoje verifico que há como que uma recusa minha de qualquer coisa em que eu me divertia, que era uma espécie de barro-

quismo, qualquer coisa que eu não conduzia, mas que de certo modo me levava a mim; e estou a assistir, nestes últimos dois livros (...), a uma necessidade maior de clareza".

Era, precisamente, la confirmación de una característica fundamental de ese ciclo que yo quisiera identificar con la mejor tradición de la novela distópica de los siglos XX y XXI que en Saramago comienza en 1986 con *A jangada de pedra* y alcanza hasta *As intermitências da morte* de 2005. En las seis novelas comprendidas en este ciclo no son necesarias todas aquellas especificaciones y concreciones "barrocas" de Zamiatin, Huxley, Orwell, Nabokov o Bradbury, sino simplemente un punto de partida "peregrino", por decirlo al modo de Cervantes: la península ibérica convertida en una isla que rompe con Europa y fondea en el Sur, entre África y Latinoamérica; la progresiva ceguera de toda la población; el centro comercial convertido realmente en el centro de todas las vidas; la aparición de un segundo *yo* (en realidad, un segundo *él*), la abstención total del electorado; la huelga de brazos caídos de la Parca...

Estos acontecimientos desencadenan una avalancha de consecuencias que apuntan hacia una nueva era, una nueva realidad, una nueva sociedad *u-tópica*, hoy inexistente, pero no favorable, y por lo tanto *dis-tópica*. La sutileza de ese "gancho" (por decirlo en la jerga de los guionistas cinematográficos) catalizador de la trama me recuerda vivamente el filme que escribió y dirigió en 1962 Luis Buñuel, el creador de la cinematografía surrealista. Me refiero a *El ángel exterminador*. Allí, como bien se recordará, un grupo de mexicanos de la alta sociedad derivará en una turba de indeseables salvajes simplemente por el desarrollo natural de los acontecimientos a partir de un hecho inexplicable: algo misterioso, "metafísico" en el sentido literal y etimológico del adjetivo, les impide abandonar el lujoso salón del palacete donde los Nóbile (el apellido, por supuesto, "significa") han ofrecido una cena después de la ópera.

Desde esa atalaya ecuménica que suele proporcionar el Premio Nobel de Literatura a sus ganadores, José Saramago no ha dejado de reiterar sus ideas y convicciones expresadas por oral o por escrito antes de 1998, cuando tal galardón le fue concedido. Insiste, así, en la responsabilidad de reflexionar sobre el presente y, sobre todo, el futuro de la humanidad, que ve claramente amenazado; en la conveniencia de recurrir de nuevo a la filosofía y en el compromiso de poner la novela al servicio de semejantes objetivos. En este sentido, el título de su obra de 2000 *A caverna* no es inocente, y otro tanto cabe decir de *O home duplicado* (2003), en la que el novelista portugués arropa sus inquietudes ante la deshumanización alienadora que se cierne sobre nosotros volviendo su mirada una vez más hacia la cultura griega.

Saramago pensaba que estamos viviendo una época de gran indigencia intelectual, pero no desdeña combatir las pobres ideas al uso. En el caso de que una de ellas sea, como bien puede serlo, el "fin de la historia" proclamado tan frívolamente por Francis Fukuyama por mor del triunfo definitivo de la economía de mercado y la democracia formal, las novelas del Nobel vienen a contradecir tan peregrina hipótesis. Las miserias de un sistema económico despiadado, para el que las personas no cuentan, eran el tema de *A caverna*, mientras que, por ejemplo, *Ensaio sobre a lucidez* se las ve con las contradicciones políticas del *statu quo* imperante en el llamado primer mundo.

El que el escritor ponga en el título de esta obra la palabra ensayo no es gratuito, como hemos apuntado ya a partir de sus propias declaraciones, y nos hace recordar *Ensaio sobre a cegueira* con el que está claramente emparentada. La poética novelística de Saramago ha ido avanzando en una línea personal e inconfundible. El texto es compacto, el diálogo va inserto en la propia narración y la descripción resulta extremadamente abstracta, lo que redunda en la universalidad de sus mensajes. Y así, cuando en este *Ensaio sobre a lucide*7 aparece

una sola referencia a Portugal (Saramago, 2014a: 104), el autor-narrador deja en suspenso la certidumbre de que fuese allí donde la historia relatada transcurrió. El olimpismo con que esta voz narrativa se produce marca un distanciamiento casi brechtiano. Ello obliga más a la reflexión que a la identificación empática con la trama y los personajes de un discurso nunca remiso a ocultar su condición de tal, sino que se reconoce como un discurso con posibles lectores "atentos", incluso "puntillosos", a los que el autor hace objeto de su ironía en una especie de diálogo metanarrativo muy propio del último Saramago. El autor implícito no deja de referirse a sí mismo como "quem esta fábula vem narrando" (Saramago, 2014a: 40), y la autodefinición de fábula para todo el texto se reitera al menos una vez más. Y bien ilustrativa que resulta para definir otra de sus singularidades, que no es sino la de una ficción sumamente artificiosa con la que se encubre una verdad que el lector sabrá desvelar.

Estamos ante una magnífica novela política, deliberadamente incorrecta y por ello nada eufemística. Su discurso aparece articulado, que no dividido, en dos partes casi de pareja extensión. En la primera se plantea la hipótesis de que más del ochenta por ciento del electorado de una gran capital opte por el voto en blanco en sendos comicios municipales repetidos en semanas consecutivas, abriendo una crisis institucional que el escritor va encadenando con rara habilidad. Los protagonistas son aquí el gobierno y el pueblo, que como en las novelas unanimistas del primer tercio del pasado siglo reacciona al unísono sin que medie lo que desde las alturas se ve como conjura, como "uma carga de profundidade lançada contra o sistema" (Saramago, 2014a: 65).

Precisamente a raíz de un debate en el seno del Consejo de gobierno se abre la conexión de *Ensaio sobre la lucidez* con el *Ensaio sobre a cegueira*. No es necesario haberla leído esta para seguir el hilo, pues se nos ofrece de ella todo lo que necesitamos saber. Más

aún, sus personajes principales, y en especial la única mujer que no encegueciera años antes, cuando toda la ciudadanía se vio sumida en una especie de "blancura lechosa" (Saramago, 2014b) negadora de la visión que los gobernantes quieren interpretar como antecedente directo de la marea blanca electoral que les aqueja, ocupan ahora el primer plano junto al ministro del interior y su policía, a la que se encarga de encontrar un chivo expiatorio, un responsable de aquella inexistente conspiración que no son capaces de endilgar al anarquismo internacional ni a la intervención de ninguna potencia extranjera.

¿Estamos ante una novela política de mensaje pesimista? No lo creo así. De hecho, de la boca del ministro de justicia dimisionario sale la afirmación de que "o voto em branco poderia ser apreciado como uma manifestação de lucidez por parte de quem o usou" (Saramago, 2014a: 191) y el comisario del que se esperan pruebas convincentes de que aquella mujer era tan responsable de esta anomalía como lo fuera de la "ceguera blanca" se niega a inventarlas, y lo paga con su vida, otro crimen de Estado igual al que se comete también con la que se presenta públicamente como "o rosto da conspiração" (Saramago, 2014a: 319), la "provável culpada da nova cegueira", "torpedo disparado abaixo da linha de flutuação contra a majestosa nave da democracia" (Saramago, 2014a: 321).

La fuerza narrativa con que el novelista impone la secuencia de causas y efectos constitutivas de la trama crea en esta novela un universo obsesivo, que hace fácil presa en el lector. Ensayo sobre la lucidez resulta por ello, en cierto modo, una novela de intriga, y no falta un homenaje al propio Chandler. Estilísticamente encierra un cumplido repertorio del lenguaje político, tanto el modulado en torno a los discursos del presidente de la República, el primer ministro o el ministro del interior como el resultante de los debates en el seno del gabinete, sin olvidar la retórica de la Prensa y la jerga propia

de la policía en su comunicación con las autoridades gubernamentales. Todo ello en clave de una lógica carente de principios y ajena a la justicia y razón.

Ya lo había anunciado el novelista días antes de la aparición de Ensaio sobre a lucidez: que el libro iba a causar "una polémica del demonio" y si no fuese así, habría que lamentar que "las personas están tan adormecidas que cuestionar la democracia no es algo que las afecte". Y la polémica que Saramago pedía, llegó. Según la información proporcionada por El Cultural (22 de abril de 2004), revista literaria del diario español El Mundo, en la presentación en Lisboa Mário Soares mostró su preocupación porque llegase a haber un alto porcentaje de votos en blanco. Y en Oporto, Miguel Veiga, otro político destacado del PSD en el gobierno, no dudó en calificar como "aberrante" lo que consideraba una crítica implacable de Saramago a la democracia. Pese a definirse como su "fiel lector", deploraba "la puerta abierta a la amargura" por el novelista, que recuperaba "mitos caducos". Saramago respondió que "también los sótanos de las democracias están llenos de esqueletos". Por su parte, Lurdes Pintassilgo, la primera ministra tras el 25 de abril, reconoció que "el libro no es ajeno a la práctica política de los últimos treinta años", y Saramago se reafirmó en sus propuestas, pues – dijo – "cuanto más viejo, más libre me siento y cuanto más libre, más radical", aunque "no faltará quien diga que acabo de hacer demagogia barata. La demagogia siempre nos parece cosa de los otros".

Lo cierto es que la ficción del triunfo del voto en blanco ya se hizo realidad una vez. Ocurrió en Argentina en las elecciones de 1957. La Revolución Libertadora había prohibido mencionar al general Perón. Los militares habían derogado la Constitución peronista del 49, habían repuesto por decreto la de 1853, y aspiraban a reformarla. El peronismo estaba proscrito, y por eso el gobierno optó por hacer como si no existiera y convocó las elecciones sin permitirle partici-

par, pese a tratarse del partido mayoritario. Desde el exilio, Perón pidió que se votase en blanco. Y de hecho fue el voto en blanco el que salió vencedor en las urnas. 2.115.861 votantes optaron por esa alternativa. Pero es evidente que el caso no es el mismo que con Saramago en *Ensaio sobre a lucidez* porque tal voto era para Perón.

Saramago afirmó que él no apoyaba el voto en blanco en términos absolutos; simplemente planteaba esa alternativa. Quienes sí defendieron tal opción democrática fueron los escritores nicaragüenses Gioconda Belli, Ernesto Cardenal y Sergio Ramírez en las elecciones al congreso de su país en 2001. En España, en los comicios del mismo año de la novela de Saramago, fueron emitidas un total de 406.620 papeletas en blanco, un 1'57% del total, récord de nuestra democracia reciente. La cantidad de votos en blanco se ha multiplicado por nueve desde las primeras elecciones, celebradas en el año 1977, y sigue creciendo imparablemente. Y no por azar sucede tal cosa en la realidad política de varios países y en la novela del Nobel portugués.

Precisamente cuando comenzaba el nuevo milenio, en el que estaría consolidándose lo que en mi libro *Morderse la lengua* me atrevo a denominar, recordando a Marshall McLuhan, *Galaxia Post*—, no debe resultar extraño que el prefijo de marras se le haya pegado también a la propia democracia. Ya en 1993 Jean-Marie Guéhenno había optado por la radicalidad mortuoria en *La fin de la démocracie*. Pero ahora el politólogo Colin Crouch (2001; 2005; 2020) ha puesto en circulación el término *posdemocracia* para reflejar la evolución posmoderna de regímenes políticos de esta naturaleza que van perdiendo algunos de sus fundamentos y atributos característicos. Una sociedad posdemocrática seria aquella que parece mantener las instituciones que la acreditarían como tal si no fuera porque cada vez las está convirtiendo más en puras carcasas vacías.

Se mantienen los tres poderes del Estado, pero cada vez más se deturpa la independencia entre ellos que estableció Montesquieu; sigue habiendo elecciones, pero los procesos que conducen a ellas son objeto de todo tipo de manipulaciones desde dentro y desde fuera del país, sin descartar la comisión de pucherazos o, incluso, el aviso de que se impugnarán los resultados si no se resulta ganador, como amagó Donald Trump en vísperas de las elecciones presidenciales de 2020 con el esperpéntico resultado del asalto al Capitolio el día de Reyes de 2021. Se mantiene abierto el parlamento, pero si no es manejable por el ejecutivo se inventa otra cámara paralela como ha ocurrido en la Venezuela chavista de Maduro; teóricamente, existe libertad de expresión, pero la corrección política ejercida desde la sociedad civil y secundada desde instancias de gobierno aplica el principio de la "tolerancia represiva" formulada por Herbert Marcuse en los años de la guerra de Vietnam y ejecuta esa nueva forma de los autos de fe inquisitoriales que son los procesos no reglados de la llamada cancelación; y se destruye el principio de veracidad en la comunicación y el debate político mediante las múltiples formas de posverdad que los medios tradicionales y, sobre todo, las redes sociales contribuyen a difundir ecuménicamente contando para ello con la complicidad de los propios ciudadanos, felices de ser engañados, convencidos de que la verdad está ya en los hechos alternativos y comprensivos ante las otras artimañas del Trumpspeak.

A muchos, las propuestas de Crouch nos parecen oportunas y plenas de sentido, y *Ensaio sobre a lucidez* no es, en rigurosa coetaneidad, en nada ajeno a ellas. Mas por su propia naturaleza, no me extraña que en torno Crouch, como también a Saramago, exista controversia, nutrida por interpretaciones diferentes de lo que está ocurriendo en este terreno a cargo de politólogos como Jens-Christian Rabe, Jürgen Kaube, Paul Nolte, Dirk Jörke y otros.

Por mi parte quisiera destacar que tal deriva posdemocrática, tan patente en los Estados Unidos de la égida Trump, con antecedentes como los de la Italia de Berlusconi y concomitancias en el Brasil de Bolsonaro, se da también en la línea del populismo definido ideológicamente por Laclau, Mouffe y en general los posmarxistas posfundacionalistas. Unos y otros comparten un mismo empeño en el deterioro de la comunicación, para lo que cuentan con los instrumentos insustituibles de la posverdad y la corrección política; en volver a la implementación de privilegios para determinados individuos o grupos identitarios; y en proclamar a los cuatro vientos que ya no existen las clases sociales de siempre, lo que redunda en el desapego hacia los intereses comunes.

Varios de estos síntomas o indicios aparecen ya apuntados en las distopías novelísticas más destacadas, a las que yo desearía unir la de Saramago. Quizá mejor que las de Zamiatin, Orwell o Nabokov, la que se acerque más a la posdemocracia sea la de *Un mundo feliz* publicada por Aldous Huxley en 1932 y evaluada por el propio autor en cuanto al cumplimiento de sus previsiones en 1958.

Lo sucedido en cuanto a la recepción polémica, en clave política, de *Ensaio sobre a lucide*, había asomado ya dieciocho años antes con *A jangada de pedra*, publicada en 1986, el año de la incorporación a la Unión Europea de España y Portugal. La distopía aquí nace del hecho peregrino de que en los Pirineos se abra una zanja que permite la deriva de la Península Ibérica que amenaza en sus singladuras a archipiélagos como las Azores para acabar recalando en el Atlántico Sur.

Aparte de la amenaza física del desplazamiento descontrolado e imprevisible de una inmensa balsa de piedra con 600.000 quilómetros cuadrados de extensión, las consecuencias geopolíticas del acontecimiento recuerdan la organización distópica del globo dibujada por George Orwell en *Nineteen Eighty-Four*, sin ignorar las económicas, sociales o culturales que afectarían a los individuos y a los Estados. Y así, el libro fue entendido de múltiples maneras, según su propio autor, "sobretudo negativas. Foi dito e mil vezes redito que era um

livro contra a Europa que se estava a construir, como se um mero romancista pudesse competir com factos económicos e políticos de semelhante dimensão" (Saramago, 2013: 35).

Pero el propio autor enarbolará la bandera de una interpretación totalmente opuesta, a la que la *distopía* de los más contrapone una *utopía* que defiende como el sentido último que su novela encierra, en cierto modo equiparable a su defensa contra la desnaturalización de la democracia implícita en el mensaje de *Ensaio sobre a lucidez*. Se trata ahora de propugnar un ideal deseable pero todavía no alcanzado. Europa como una *utopía posible* no solo por ser quien de alcanzar y perpetuar la unidad entre varias decenas de países, protagonistas históricos de cientos de guerras entre ellos hasta la terrible que concluyó en fecha tan próxima todavía como 1945 y que acabó implicando al mundo entero, sino por un objetivo precisamente extensible más allá de sus propias fronteras: el objetivo de una utopía global, por decirlo con un adjetivo de este momento.

José Saramago cifra su lectura utópica —no distópica— de *A jangada de pedra* en lo siguiente: "que a Europa deixasse de ser o continente egoísta que foi até hoje para se converter (...) numa entidade moral que acrescentasse ao que tem de positivo uma dimensão que até agora não assumiu, de tal maneira que viesse a ser no mundo um elemento de defesa dos valores de humanidade e reconhecimento dos direitos dos povos que no passado, e seguramente também no futuro, de uma forma ou de outra foram e continuarão a ser ignorados. (...) uma espécie de proposta para a formação de uma nova área cultural, que não seria já a bacia cultural mediterrânica, porque essa cumpriu o seu papel, mas sim uma bacia cultural do Atlântico Sul. (...) É a utopia, justamente o contrário do romance histórico" (Saramago, 2013: 36).

Y ratifica esta manifestación, incluida en "Da estátua à pedra
O autor explica-se" en el discurso del 7 de diciembre de 1998

ante la Academia sueca explicitando este escenario: la Península Iberica, "grande ilha flutuante (...) em direção ao Sul do mundo, (...) a caminho de uma utopia nova", propiciada por su encuentro con los pueblos de ambos lados del Atlántico desafiando el dominio de USA. En suma: "Uma visão duas vezes utópica entenderia esta ficção política como uma metáfora muito mais generosa e humana: que a Europa, toda ela, deverá deslocar-se para o Sul, a fim de, em desconto dos seus abusos colonialistas antigos e modernos, ajudar a equilibrar o mundo. Isto é, Europa finalmente como ética" (Saramago, 2013: 82).

En otros títulos del ciclo que me atrevo a calificar como "distópico" a propósito de la trayectoria creativa de Saramago este rasgo podría parecer menos presente. No lo creo así. Por ejemplo, a propósito de *O homem duplicado*, el asunto de esta novela, el doble perfecto al que Heine denominara "mi pálido camarada" en "Der Doppelgänger (Nemesis)", poema musicado por Schubert, tuvo amplio predicamento psicoanalítico, lo sigue teniendo en medios esotéricos y cobra especial actualidad con los experimentos científicos de la clonación. Después de A caverna, vuelve a planteársenos aquí otra cuestión vital desde una pura consideración humanística: ¿Hasta qué punto nuestra identidad individual soportaría la existencia de un sosias perfecto de cada uno de nosotros, singularizado entre los siete mil millones de nuestros coterráneos? Pero lejos de abordar tan ardua cuestión en clave filosófica, el Premio Nobel prefiere en este caso desarrollar un discurso novelístico estructurado con rara maestría, donde el lector, llamado con frecuencia a colaborar por un autor implícito siempre presente y omnímodo, queda inmerso desde la primera página en una intriga no solo encadenada por la secuencia de los hechos, sino inducida por la propia textualidad.

En algún momento de *El hombre duplicado*, su protagonista, un verdadero "hombre sin atributos", solitario, insatisfecho consigo

mismo, desnortado y sumido en la depresión, se siente "como se estivesse a disputar uma partida de xadrez" (Saramago, 2014c: 295), y algo hay de ello en el juego que articula esta novela, plenamente consciente, por otra parte, de su condición de tal. El propio Tertuliano Máximo Afonso, que así se llama el protagonista, se siente también personaje de novela, de una novela inverosímil "porque ninguém acreditaria em semelhante história" (Saramago, 2014c: 160): la historia del descubrimiento de un duplicado de sí mismo entre los actores secundarios de varias películas de la serie B, de las pesquisas que le conducen a identificar al correspondiente actor, Daniel Santa-Clara, nombre artístico de Antonio Claro, con el que entra finalmente en contacto, lo que cambia radicalmente el sentido de sus vidas y precipita un primer desenlace acorde con la idea de que es inhumana, y por lo tanto inviable, la existencia de dos seres humanos idénticos en un mismo mundo.

Como en La caverna, el novelista portugués arropa sus inquietudes ante la deshumanización alienadora que se cierne sobre nosotros volviendo la mirada hacia la cultura griega. O homem duplicado se rige, en su impecable secuencia argumental, de los viejos recursos aristotélicos de la peripecia y la agnición, los bruscos cambios de rumbo y el reconocimiento de identidades veladas, no en vano se considera aquí a Homero el padre de los novelistas occidentales (Saramago, 2014d: 279). Y todo ello amparado en la certeza de que la fantasía nunca supera a la evidencia de las cosas, o que, como se recuerda citando a Verne, "lo que llamamos hoy realidad fue imaginación ayer". El mito platónico cede su lugar así al homérico de Casandra, encarnada en una de las tres espléndidas figuras femeninas de la novela, la madre de Tertuliano Máximo que le advierte que lo aparente de su relación con Antonio Claro no es lo real, sino un principio de destrucción, consejo que su hijo solo asumirá para actuar en el segundo e inopinado desenlace. Porque Saramago nos sorprende hasta el último momento, por más que con continuos insertos metanarrativos, característicos de ese distanciamiento que por diversos medios gusta interponer entre él y sus personajes, nos lleve prácticamente de la mano. *O homem duplicado* es todo un festival de *tours de force* novelísticos, en cuanto al planteamiento de la historia y su resolución en un discurso estilísticamente impecable en el que el diálogo, escueto y sustancioso, está perfectamente integrado en la narración, y los personajes del drama conviven con otro de índole alegórica, ni más ni menos que el Sentido Común. El equilibrio de todos los componentes es tal que el desenlace hace uso de aquel patrón de clepsidra que Forster admiraba en *Thais*, de Anatole France. Me refiero al quiasmo entre las dos parejas formadas por los "duplos absolutos" masculinos y sus compañeras, María Paz y Helena, que se resuelve semánticamente con una rara y hermosa combinación de tragedia e idilio.

En su larga conversación con Carlos Reis, ante la provocación intelectual de su contertulio, el escritor da cumplida cuenta de sus ideas sobre la novela que iluminan los principales rasgos característicos de toda su obra hasta As intermitências da morte. Habla, por caso, de su inclinación a la fábula, entendida como ficción artificiosa con que se encubre o disimula una verdad, y, complementariamente, a la alegoría, en virtud de la cual lo representado significa otra cosa diferente. De todo esto se sigue una concepción de la novela no solo como relato sino también como espacio para la reflexión. Así sucede en esta última novela del ciclo "distópico", ambientada en un innominado país sin mar, con diez millones de habitantes, regido por una monarquía parlamentaria. Saramago, que no deja jamás de fustigar la ramplonería intelectual de nuestra época, confiesa a Reis que sus obras nacen todas de un mismo impulso: darse respuesta a una serie de cuestiones sin resolver. Por otra parte, realiza un eficaz aprovechamiento narrativo de una retórica y una dialéctica que nos conducen

a un tratamiento político de las tramas, por cierto no excluyente de otros registros. Como también ocurría en obras suyas anteriores en las que ya me he fijado, la circunstancia bien peregrina que genera el texto de *As intermitências da morte* da lugar a un desarrollo discursivo en donde la vieja arte sofística de dominar las voluntades a través de la palabra se manifiesta sobre todo en la práctica del lenguaje por parte de los gobernantes y de los periodistas en cuanto detentadores del cuarto poder.

Como ya se ha apuntado, las tramas de Saramago se tejen en virtud de la cadena lógica de causas y efectos que la situación de partida impone. As intermitências da morte comienza y termina con la misma frase: "No dia seguinte ninguém morreu" (Saramago, 2014e). Pero no se trata por ello de una novela estática o circular. Como su propio título da a entender, a la renuncia inicial a cumplir con su cometido sucede, siete meses más tarde, el regreso de la Parca, que recurre ahora al macabro procedimiento de anunciar por carta, con siete días de plazo, la visita fatal. Mas en las cien páginas finales la novela da otro significativo quiebro. La Muerte ha de relacionarse con la más recalcitrante de sus víctimas, un violonchelista que parece estar a salvo de su guadaña. El desenlace repite el idilio amoroso de novelas anteriores como A caverna o O homem duplicado, solo que aquí se hacen amantes la Muerte, encarnada en mujer, y su supuesta víctima, el músico, lo que abre otro período de indeseable inmortalidad para los humanos.

En el caso de dos de los más destacados autores de distopías, Zamiatin y Orwell, se dio la contradicción entre sus respectivas posturas y acciones políticas, muy próximas al marxismo, y sus descripciones de sendas sociedades sometidas a una alienación dictatorial inspirada en regímenes totalitarios de signos opuestos pero coetáneos en la Europa de los primeros decenios del siglo XX.

José Saramago nunca dejó de afirmar su condición de comunista, si bien contrario a cualquier tipo de "literatura de partido, coisa que, aliás, parece que se pode deduzir facilmente daquilo que fiz até hoje". Afirma con razón, trayendo a colación la obra de Georges Duby, que "não se pode declarar que o marxismo morreu, quando pessoas que não são marxistas reconhecem e afirmam que o marxismo lhes foi útil" (in Reis, 2013: 75, 77). Pero a la vez añade: "quando digo que sou ateu é com esta grande ressalva e dizendo sempre que tenho, evidentemente, uma mentalidade cristã, que não posso ter outra mentalidade senão essa" (in Reis, 2013: 142).

Ambas referencias llevan implícitas, como creencias o ideologías, un impulso utópico más que distópico, lo que en mi criterio explica la singularidad de las novelas de José Saramago a las que me he estado refiriendo como pertenecientes al ciclo o tendencia contemporáneo iniciado por los novelistas ruso e inglés ya mencionado, secundados, entre otros, por sendos compatriotas de ambos como fueron Aldous Huxley y Wladimir Nabokov.

Distopía, para Saramago, es toda negación del más alto fundamento del humanismo libertador que según Gómez Aguilera siempre orientó su visión del mundo. Humanismo quintaesenciado en un personaje fundamental, la heroína del *Ensaio sobre a cegueira* que reaparecerá como víctima propiciatoria en *Ensaio sobre a lucidez*. Es la esposa del médico, la única que permanece vidente "porque havia sido capaz de compaixão, de amor, de respeito, de manter um sentido de profunda dignidade na sua relação com os outros, porque, reconhecendo a debilidade do ser humano, foi capaz de compreender. E assim nasceu o único personagem que não perde a visão neste mundo de cegos" (Saramago, 2013: 44).

REFERENCIAS

- CROUCH, Colin (2001). *Coping with Post-Democracy*. Londres: Fabian Society.
- (2005). Post-Democracy. Cambridge: Polity Press.
- (2020). Post-Democracy. After the Crises. Cambridge: Polity Press.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando (2013). "A estátua e a pedra. O autor diante do reflexo da sua obra", in José Saramago. *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo* (53-67). Lisboa: Fundação José Saramago.
- Guéhenno, Jean-Marie (1993). La fin de la démocracie. Paris: Flammarion.
- HUXLEY, Aldous (1994). *Brave New World Revisited*. Londres: Chatto & Windus [1958].
- REIS, Carlos (1998). Diálogos com Saramago. Lisboa: Editorial Caminho.
- Rodríguez Magda, Rosa María (2004). *Transmodernidad*. Rub (Barcelona): Anthropos Editorial.
- SARAMAGO, José (2013). *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*. Lisboa: Fundação José Saramago.
- (2014a). Ensaio sobre a lucidez. 6.ª ed., Lisboa: Porto Editora [2004].
- (2014b). Ensaio sobre a cegueira. 26.ª ed., Lisboa: Porto Editora [1995].
- (2014c). O homem duplicado. 6.ª ed., Lisboa: Porto Editora [2002].
- (2014d). *A caverna*. 5.^a ed., Lisboa: Porto Editora [2000].
- (2014e). As intermitências da morte. 8.ª ed., Lisboa: Porto Editora [2005].
- (2015). A jangada de pedra. 19.ª ed., Lisboa: Porto Editora [1986].
- VILLANUEVA, Darío (2021). Morderse la lengua. Corrección política y posverdad. Barcelona: Espasa.

PELOS CAMINHOS DO MUNDO: (RE)FIGURAÇÕES DA MOBILIDADE EM *A JANGADA DE PEDRA*, DE JOSÉ SARAMAGO¹

ON THE ROADS OF THIS EARTH: (RE)FIGURATIONS OF MOBILITY IN JOSÉ SARAMAGO'S THE STONE RAFT

Eduardo Nunes
Universidade de Aveiro
Centro de Línguas, Literaturas e Culturas
https://orcid.org/0000-0002-7431-960X

Agora toda a atenção se concentra no bom andamento de Dois Cavalos sobre uma península, tanto faz que ela vogue como não vogue, mesmo que a rota da minha vida me leve a uma estrela, nem por isso fui dispensado de percorrer os caminhos do mundo.

José Saramago, A jangada de pedra

RESUMO

As personagens-viajantes de *A jangada de pedra* (1986), de José Saramago, empreendem uma viagem pela Península Ibérica, acabada de se desprender da restante Europa, sem que elas próprias ou o narrador consigam dissociar a mobilidade que praticam do imaginário conformado por práticas e

¹ Este trabalho enquadra-se na investigação de doutoramento que desenvolvo na Universidade de Aveiro, com o título "O romance de estrada na literatura portuguesa: genologia e genealogia, modernidade e mobilidade", sob a orientação da Professora Doutora Isabel Cristina Rodrigues. Este projeto é financeiramente apoiado pela União Europeia e pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), através da Bolsa de Investigação para Doutoramento (com a referência 2020.05761.BD) que a FCT me atribuiu.

representações da mobilidade anteriores, fixadas em géneros literários com reconhecida tradição peninsular, como é o caso do romance de cavalaria ou do relato de naufrágio. Desse modo se situam as personagens numa extensa linhagem de figuras da mobilidade, de que elas constituem uma refiguração. Essa circunstância, no entanto, não impede que a viagem descrita no romance — tal como, por consequência, as personagens que nela participam — adquira traços distintivos e se identifique melhor com a que é usualmente representada numa categoria genológica mais recente, devedora daquelas outras, cuja presença (também) na literatura portuguesa urge cartografar: o romance de estrada (ou *road novel*).

Palavras-chave: José Saramago, personagem, refiguração, intertextualidade, romance de estrada, genologia literária

ABSTRACT

The travelling characters in José Saramago's *The Stone Raft* (1986) embark on a journey through the Iberian Peninsula, just set loose from the remaining Europe. Neither the characters nor the narrator can dissociate the mobility that they practice from the imaginary that is shaped by previous practices and representations of mobility, portrayed in literary genres with an acknowledged Iberian tradition, such as the chivalric romance or the report of shipwreck. Thus, the characters are positioned in a long lineage of figures of mobility, of whom they constitute a refiguration. This circumstance, however, does not prevent the journey depicted in the novel – as well as, therefore, the characters that take part in it – from acquiring distinctive traits and better identifying with the one that is usually represented in a more recent genre, indebted to those other categories, whose presence (also) in Portuguese literature needs to be mapped: the road novel.

Keywords: José Saramago, character, refiguration, intertextuality, road novel, literary genre

No discurso proferido na Academia Sueca, em Estocolmo, a 7 de dezembro de 1998, José Saramago dirigia um olhar retrospetivo sobre a sua obra quando, chegado à consideração do seu romance de 1986, *A jangada de pedra*, o apresentou em conexão com *O ano da morte de Ricardo Reis*, publicado dois anos antes. Mais concretamente, relacionou-o com o seu conhecido *explicit*, ele próprio uma reescrita de um verso de *Os Lusíadas*: "Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera" (Saramago, 1998: 407). Fê-lo o autor por entender que o que *A jangada de pedra* encena é, pelo contrário, uma nova viagem marítima, conduzida já não (apenas) por homens, mas por uma imensa porção de terra — a Península Ibérica —, "[posta] a navegar pelo mar fora" (Saramago, 2018: 16) e a girar sobre si mesma até encontrar o seu aparente lugar definitivo entre a América do Sul e África, com Portugal e a Galiza a norte.

Com efeito, esta nova incursão no "mar outra vez desconhecido" (Saramago, 2010: 58) constitui um dos traços mais salientes da obra, enquanto mistério geológico de que não se chega a conhecer qualquer explicação científica válida. Nesse aspeto se tem justificadamente concentrado grande parte da produção crítica dedicada ao romance, assim lido à luz do (trans)iberismo de Saramago, que o próprio tratou de expor em entrevistas e textos doutrinários dispersos.² Contudo, e apesar de não ser o meu propósito desenvolver uma exegese conjunta desse romance e do que o antecedeu, a frase final

² Como se sabe, a escrita de *A jangada de pedra* liga-se intimamente a um acontecimento político preciso: a adesão de Portugal e Espanha à então designada Comunidade Económica Europeia, no ano em que o romance veio a ser publicado. Facto que Saramago admitiu, por exemplo, ao declarar que, colocando ele em todos os seus livros – exceção feita, segundo pensava, a *Levantado do chão* (1980) – "o conjunto de dúvidas, de inquietações, de interrogações que [o] acompanha[va]m", no caso do romance de 1986 elas eram "de carácter (...) imediatamente político" (Reis, 1998: 45).

de *O ano da morte de Ricardo Reis* parece prenunciar algo mais que *A jangada de pedra* consumaria: navegado que está o mar em toda a sua extensão, cumpre agora desviar a atenção para a terra, percorrê-la de novo e (re)descobri-la. Dessa empresa encarrega-se o grupo de viajantes portugueses e espanhóis, em contínua dilatação, que o autor coloca a percorrer a Península (ou ilha) à deriva. É ele composto, de início, por Joaquim Sassa, ao volante do seu automóvel Dois Cavalos, e depois, em sucessão, também por José Anaiço, Pedro Orce, Joana Carda, o cão Constante, Maria Guavaira e, na reta final, Roque Lozano, não esquecendo os dois cavalos *de facto* que movem a galera que eventualmente substitui o carro.³

É nesta viagem terrestre que gostaria de me focar aqui. Com uma tal restrição de enfoque, não pretendo implicar que a romagem das personagens constitui uma realidade alheia à viagem maior, que é a da Península Ibérica vogando pelo Oceano Atlântico. Não é assim, desde logo, porque o romance apresenta a mobilidade como condição intrínseca da existência e até da dinâmica de funcionamento do cosmos, desde o seu elemento menor até ao maior. Nesse sentido se entende a reflexão (seguida de uma pergunta) de Pedro Orce, a certa altura do trajeto que conduzirá os viajantes aos Pirenéus:

ora reparem, nós aqui vamos andando sobre a península, a península navega sobre o mar, o mar roda com a terra a que pertence, e a terra vai rodando sobre si mesma, e, enquanto roda sobre si mesma, roda também à volta do sol, e o sol também gira sobre si mesmo, e tudo isto junto vai na direcção da tal constelação, então o que eu pergunto, se não somos o extremo menor desta cadeia de movimentos dentro de movi-

³ Pedro Orce e Roque Lozano são da Andaluzia (de Venta Micena o primeiro e de Zufre, o segundo) e Maria Guavaira é da Galiza. Joaquim Sassa vem do Porto, José Anaiço, de uma vila ribatejana, e Joana Carda, da zona de Coimbra.

mentos, o que eu gostaria de saber é o que é que se move dentro de nós e para onde vai, não, não me refiro a lombrigas, micróbios e bactérias, esses vivos que habitam em nós, falo doutra coisa, duma coisa que se mova e que talvez nos mova, como se movem e nos movem constelação, galáxia, sistema solar, sol, terra, mar, península, Dois Cavalos, que nome finalmente tem o que a tudo move, de uma extremidade da cadeia à outra, (...) que nome tem o que a seguir a nós vem. (Saramago, 2010: 354-355)

Ao abrigo desta espécie de mobilidade pervasiva, que funciona como elo que tudo liga, pode ler-se o comentário do narrador quando, poucas páginas antes, faz notar que "nenhuma viagem é ela só" e que "cada viagem contém uma pluralidade de viagens" (Saramago, 2010: 332). É este um apontamento passageiro, mas importante – embora pouco original no quadro da teorização da viagem e da criação artística sobre ela – acerca do consabido desdobramento do percurso viático em deslocação física e itinerância espiritual. Porém, atendendo à globalidade do romance em apreço, para além de essa nota se acomodar na dita ideia de um universo em permanente movência, ela aponta ainda para a circunstância de a viagem da Península Ibérica motivar muitas outras viagens, empreendidas no seu interior ou para o seu exterior.

Dessa forma, ao longo da narrativa faz-se notícia de quatro êxodos (assim designados pelo narrador): o primeiro dá-se com a fuga dos turistas que estão na Península Ibérica quando esta se separa do resto da Europa, o que tem lugar em agosto (Saramago, 2010: 50-52); o segundo corresponde à emigração dos "ricos e poderosos", primeiro juntamente com aqueles turistas, depois quando os hotéis são invadidos e ocupados por portugueses e espanhóis (Saramago, 2010: 137); o terceiro consiste na retirada das populações da costa ocidental da Península para o interior, na tentativa de escapar aos danos provo-

cados pelo previsível choque com os Açores, que não chega a ocorrer (Saramago, 2010: 308-309); o quarto, em coincidência temporal com o terceiro, resolve-se na fuga de "pessoas de recursos médios e altos" para o estrangeiro (Saramago, 2010: 309). Outras movimentações descritas pelo narrador, ainda que com graus díspares de minudência, são a dos espanhóis que afluem ao sul de Espanha para ver passar Gibraltar (Saramago, 2010: 112-117), a dos portugueses que vão à costa ver o mar (Saramago, 2010: 120), as duns e doutros invadindo os hotéis (Saramago, 2010: 126, 135), as que resultam da evacuação das ilhas açorianas, dias antes do expectável embate com a Península (Saramago, 2010: 313-314), a das populações costeiras de Portugal e da Galiza de regresso às suas casas, após o desvio peninsular em relação aos Açores (Saramago, 2010: 319-320), e as dos turistas que se deslocam à ilha do Corvo para ver passar a Península, quando esta retoma a rota para ocidente, agora a norte do arquipélago (Saramago, 2010: 359-360).

Mas um outro tipo de viagem (pelo menos, nos seus propósitos), no qual se poderá arrumar a deambulação das personagens principais, é o que realizam, por exemplo, várias das pessoas com quem Joaquim Sassa, Pedro Orce, José Anaiço e Joana Carda se cruzam no caminho para a Ereira. Nessa ocasião, o narrador reporta como, num cenário pouco frequentado por automóveis, sobretudo em razão da escassez de combustíveis associada à crise que a fenda nos Pirenéus provocara, assomavam aqui e ali "certas incongruências, como seguir pela auto-estrada uma carroça puxada por um burro, ou uma esquadra de ciclistas" (Saramago, 2010: 184), reinventando uma e outra a utilização daquelas vias vocacionadas para as altas velocidades e atestando ambas a falência do aparato sinalético que a deveria regulamentar. "E também havia gente que viajava a pé" (Saramago, 2010: 185), ou sozinha ou em família. Intrigado por este inusitado uso da estrada, Joaquim Sassa procurou saber junto de algumas dessas

pessoas para onde se dirigiam, ao que elas responderam: "Vamos por aí a ver o mundo" (Saramago, 2010: 185). A isso adita o narrador: "Não podiam elas ignorar que o mundo, o mundo imediato, estava agora mais pequeno do que fora, talvez por isso mesmo se tornara realizável o sonho de conhecê-lo todo" (Saramago, 2010: 185).

A sensação de que o território ibérico se tornou mais domável e tangível porque se desprendeu da Europa é, então, o que inspira aquelas pessoas a fazer-se à estrada, com a acabada consciência de que se movimentam já num "mundo novo", que se quer desimpedido pelos resquícios do "mundo velho", como sejam a "casa" ou o "trabalho" que antes tinham (Saramago, 2010: 185). Não obstante as motivações diferentes e, por vezes, difíceis de decifrar que levam o grupo de protagonistas a decidir sucessivamente pela continuidade da sua errância, parece ser também esse redimensionamento do "mundo próximo" que, em certos momentos, o impele a uma incontida mobilidade, associado, claro está, ao desejo de conhecimento que, desde tempos imemoriais, se associa à prática e à representação da viagem.⁴ Em suma, admitindo que o caráter insular assumido pela Península se oferece não como limitação, "mais plutôt comme une possibilité d'ouverture où va enfin se réaliser la vocation atlantique des peuples qui l'habitent" (Besse, 2000: 81), implicando-se, nesse pensamento, uma certa leitura (bem aceite) da alegoria que a premissa do romance consubstancia, o território ibérico também deve ser compreendido enquanto espaço aberto em observação dos percursos rodoviários internos que a sua inédita insularidade estimula.

⁴ Conquanto seja da mobilidade praticada por aqueles outros viandantes que a de Sassa, Anaiço, Orce, Carda e Guavaira mais se aproxima, cabe notar uma distinção relevante entre os percursos de uns e outros, pois o narrador informa, mais tarde, que, sendo certo "que as pessoas (...) viajam muito", o fazem "mais no interior das fronteiras" (Saramago, 2010: 236), ao passo que os protagonistas passam quer por Portugal, quer por Espanha.

Essa abertura geográfica é um dos denominadores comuns à viagem geral (a da Península Ibérica) e à viagem particular (a das personagens-viajantes), sustentando a ideia de uma interseção entre ambas. Em rigor, não se podem descodificar os significados de uma sem se atender aos da outra. Justamente disso faz prova o primeiro encontro de José Anaiço com Joana Carda, no Hotel Bragança, em Lisboa. Vendo José entrar na sala onde ela o aguarda, Joana levanta-se, esclarecendo-nos o narrador, de seguida, acerca dos efeitos que este gesto, à primeira vista inócuo, tem sobre a personagem masculina:

Este gesto, este gesto de que antes não se pôde dizer tudo, fez mover-se o chão de tábuas como um convés, o arfar de um barco na vaga, lento e amplo, esta impressão não é confundível com o conhecido tremor de que fala Pedro Orce, não vibram de José Anaiço os ossos, mas todo o seu corpo sentiu, física e materialmente sentiu, que a península, por costume e comodidade de expressão ainda assim chamada, de facto e de natureza vai navegando, só o sabia por observação exterior, agora é por sua sensação própria que o sabe. Assim, por causa desta mulher, se não apenas deste momento em que ela veio, que mais do que tudo contam as horas em que coisas acontecem, deixou José Anaiço de ser apenas o involuntário chamariz de pássaros loucos. Avança para ela, e este movimento, lançado na mesma direcção, vai juntar-se à força que empurra, sem recurso nem resistência, a figura de jangada de que o Hotel Bragança, neste preciso instante, é carranca e castelo da proa, com perdão da patente propriedade das palavras. Tanto pode. (Saramago, 2010: 154)

Tratando-se de um trecho que, para lá do seu superior apuro tanto ao nível da forma quanto do conteúdo, impressiona pelos muitos sentidos que em si concentra, aponto tão-só, de feição sumária, aqueles que mais importam para o que aqui venho expondo. Em primeiro lugar, e de maneira mais evidente, nele se plasma a sensação (enquanto perce-

ção por via sensorial) da mobilidade num plano profundo e recôndito, porque subjetivo e interior a quem a pratica e a pensa. Em segundo lugar, nele se lê um reflexo particularmente notório da preponderância que o motivo do encontro assume na itinerância das personagens pela Península e, por extensão, na progressão diegética do romance, de que se faz força motriz. No caso do encontro entre José Anaiço e Joana Carda, acresce ao seu relevo narrativo o posterior (mas quase imediato) emparelhamento romântico das personagens. Por último, destaco o que é mais significativo neste momento: a sugestão (imagética, entre outras dimensões) do Hotel Bragança como "carranca e castelo da proa" da jangada, isto é, da Península Ibérica.

Efetivamente, do ponto de vista das personagens focadas, a viagem que elas realizam, pelo impacto direto que tem na vida de cada uma e do grupo como um todo, acaba por se sobrepor à deslocação do território ibérico, que lhe deu origem. ⁵ Além disso, o narrador concede ao trajeto dos protagonistas um admitido privilégio narrativo, por comparação com os outros exercícios de mobilidade acima referidos. Depois de discorrer acerca da necessidade e da dificuldade de evacuar as populações costeiras de Portugal, na iminência do choque

⁵ Não cabendo neste espaço a análise das muitas nuances e do caráter aparentemente imotivado que a viagem das personagens adquire a partir de determinado ponto, é razoável afirmar que o seu começo se justifica com o facto de elas suspeitarem que existe uma relação incerta entre a fenda que se deu nos Pirenéus e fez desprender a Península Ibérica da Europa e os insólitos eventos em que, pela mesma altura, se viram envolvidas: Joaquim Sassa por atirar ao mar uma pedra demasiado pesada para que pudesse saltar duas vezes depois de bater na água; José Anaiço por se ver perseguido por um bando de estorninhos cada vez mais numeroso; Pedro Orce por sentir a terra tremer sob os seus pés; Joana Carda por desenhar no chão da Ereira um risco que não se apaga; Maria Guavaira por desfiar um pé de meia sem lhe alterar a forma ou a dimensão. Sugere-o, aliás, a frase que informa acerca da deslocação que conduzirá a todas as outras: "não se rejeite este outro facto, e inteira verdade, que foi partir Joaquim Sassa à procura de Pedro Orce por dele ter ouvido falar nas notícias da noite, e o que disse" (Saramago, 2010: 40).

com os Açores, ainda para mais localizando-se as maiores cidades do país no seu litoral, declara o narrador: "Tudo isto, naturalmente, nos preocupa, mas, confessemo-lo, muito mais nos preocuparia se não calhasse estarmos na Galiza, observando os preparativos da viagem de Maria Guavaira e Joaquim Sassa, de Joana Carda e José Anaiço, de Pedro Orce e o Cão", o que se remata com a conclusão desculpabilizante de que "a objectividade do narrador é uma invenção moderna" (Saramago, 2010: 280-281).

Uma outra epifania relativamente à indissociabilidade entre a viagem que os próprios realizam e aquela que a Península Ibérica, por obscuros desígnios, também trilha verifica-se no episódio em que Pedro Orce, acompanhado por Constante, encontra uma barca de pedra entre as rochas junto ao mar, perto da casa de Maria Guavaira, na Galiza. Dando por si em cima de uma "pedra enorme, com a forma tosca de um barco" (Saramago, 2010: 252), vai adivinhando os restantes componentes da embarcação, descobrindo-lhe a proa, a popa, o mastro e o leme. Estarrecido com a descoberta, e reconhecendo, no entanto, que o fenómeno é bem explicável como um de natureza geológica, ele não evita um labor imaginativo que merece ser considerado:

Pedro Orce sentou-se no fundo do barco, na posição em que está não vê mais que o céu ou o mar distante, se esta nave balouçasse um pouco julgaria que ia navegando, e então, quanto podem imaginações, representou-se-lhe uma ideia absurda que seria ser verdadeiramente navegante este barco petrificado, aos pontos de ser ele que consigo arrastava a península a reboque, não se pode confiar nos delírios da fantasia, claro que não seria impossível de acontecer, outras acrobacias se têm visto mais difíceis, mas dá-se o caso irónico de ter o barco a popa voltada para o mar, nenhuma embarcação que se respeite navegaria alguma vez às arrecuas. (Saramago, 2010: 252-253)

Pedro Orce descarta provisoriamente a ciência que adquiriu por formação e que exerce enquanto farmacêutico para elaborar, em registo mental, o sítio onde está como uma plataforma movente que funcionasse enquanto proa da Península Ibérica. E não despiciendo é o facto decisivamente impeditivo dessa fantasia. É este o de se encontrar a popa da embarcação virada para o mar, o que implica, pois, que a proa esteja virada para terra, assim apontando a direção (ou a superfície) em que se deverá fazer a nova viagem. Note-se, igualmente, que o excerto ilustra um procedimento várias vezes empregado ao longo do relato. Afinal, apesar de a viagem das personagens decorrer em terra, a sua representação por parte do narrador e a apreensão dos seus sentidos pelos ditos viajantes não se revelam imunes às várias travessias marítimas que marcaram a história peninsular e perduram na memória coletiva, convocando-se frequentemente o imaginário das antigas viagens em alto mar para pensar a errância terrestre do presente.

Desse modo sucede, por exemplo, quando, chegados Joaquim Sassa e José Anaiço a Granada, onde contam obter indicações até Orce, o narrador estabelece uma sugestiva comparação: "Joaquim Sassa e José Anaiço vão a inculcas, é como se levassem carta de prego e fosse hora de abri-la, agora saberemos onde o destino nos espera" (Saramago, 2010: 98). O mesmo elemento, associado à iconografia da navegação, com toda a sua aura idealizada de aventura, busca e mistério, torna a surgir na viagem até à Ereira, onde Joana Carda pretende mostrar aos seus companheiros de viagem o indestrutível risco que desenhou no chão com uma vara de negrilho. Todavia, ela não lhes precisa qual o destino. De tal maneira que, perguntando-lhe Joaquim Sassa, a dada altura, "E agora", o narrador o compara ao "capitão do barco que ao abrir a carta-de-prego suspeita que lhe vai sair um papel em branco" (Saramago, 2010: 187-188). Analogia apoiada, de mais a mais, num apontamento feito pouco antes, no qual se afirmava que aquela viagem, orientada pelas parcas indicações de Joana Carda, conduzia Joaquim Sassa e José Anaiço a sentir que "[tinham] viajado no meio de um nevoeiro, ou, adequando esta situação particular às circunstâncias gerais, tinham sido como antigos e inocentes navegantes, no mar estamos, o mar nos leva, para onde nos levará o mar" (Saramago, 2010: 186). E, na Andaluzia, quando Pedro Orce propõe aos dois companheiros que vão ver passar Gibraltar, cedo se faz nota de que "também foi destas terras do sul que partiram os homens a descobrir o outro mundo" (Saramago, 2010: 109). É, enfim, com um género literário particular, de que a navegação é tema nuclear e o (mau) augúrio motivo destacado — o relato de naufrágio —, que se relaciona um novo comentário do narrador, desta vez a propósito das nuvens e da chuva que encobrem o céu da manhã em que os viajantes abandonam a casa de Maria Guavaira rumo aos Pirenéus:

sendo tão grande a força da tradição, se esta nossa viagem levasse diário de bordo, por certo o escrivão da nau lavraria assim a sua primeira lauda, A manhã acordou encoberta e chuviscosa, como se aos céus estivesse desagradando a aventura, sempre nestes casos se invocam os céus, tanto faz que chova como faça sol. (Saramago, 2010: 284-285)

Por meio de tais aproximações entre o trajeto rodoviário das personagens principais e a arte náutica, enquanto inescapável ponto de comparação, fica ratificada a interseção entre o percurso viático daquelas e o de toda a Península.⁶ Ao mesmo tempo, traz-se à luz a confluência de vários arquétipos no processo figurativo das personagens em causa. Conforme defende Maria Graciete Besse (2000: 82), estas são identificadas com o viajante, o descobridor e o conquista-

⁶ Adicione-se aos exemplos apresentados a aceção náutica, destacada por Moisés de Lemos Martins (2008: 61), em que também pode ser lido o termo "galera", que no romance refere o veículo que transporta os viajantes da Galiza em diante.

dor. Ajustando esta ideia a teorizações mais recentes desenvolvidas no campo dos estudos narrativos (Reis, 2015), Joaquim Sassa, José Anaiço, Pedro Orce, Joana Carda e Maria Guavaira (e até mesmo Roque Lozano, embora a viagem deste requeira outra ponderação) podem ser vistos, em certa medida e salvaguardadas as devidas distâncias, como refigurações desses outros modelos figurativos associados à mobilidade — marítima e não só.

Com efeito, A jangada de pedra situa os seus protagonistas numa linhagem já longa de figuras da mobilidade bem conhecidas da cultura ibérica. Daí decorrerá, pelo menos em parte, a impressão de fluidez genológica gerada pelo romance (Arnaut, 2008: 38), porquanto, para além de referências e alusões a circunstâncias e instrumentos específicos da navegação, ou mesmo da absorção de estratégias narrativas recorrentes em géneros que representaram e tematizaram as viagens marítimas, vêm a avultar ligações mais ou menos explícitas com a tradição genológica do romance de cavalaria.⁷ Para isso concorrem pequenos gestos das personagens e, em especial, a ironia com que o narrador os conta e descreve. Veja-se a referência ao comportamento de José Anaiço, na chegada à Ereira: após desligar o motor do automóvel, "foi abrir, cavaleiro, a porta do outro lado (...) e tendo recebido de Joana Carda o pau de negrilho estende-lhe a mão para a ajudar a sair, ela dá-lhe a sua" (Saramago, 2010: 187). Note-se a reincidência do remoque do narrador: prestes a abandonar aquele local, devendo Joana Carda ficar em casa dos primos enquanto os restantes companheiros iam pernoitar à Figueira da Foz, Constante, acabado

⁷ Trata-se de um exercício que, naturalmente, não se desliga da vasta malha intertextual tecida na obra, de inspiração ocidental mais lata, e da qual vários autores já foram puxando alguns fios: por exemplo, os da mitologia clássica (Daniel, 1991: 539) e da cultura celta (Frier, 1999) ou outros mais concretos, como os da *Odisseia* (Frier, 1998: 714) e do mito do Holandês Voador (Seixo, 1999: 46).

de se cruzar com os viajantes, atravessou-se à frente daquela, resultando daí que "José Anaiço pensou que a amada estivesse em perigo, e, outra vez cavaleiro andante, parou bruscamente o carro, saltou e foi acudir, acção dramática de todo inadequada, como logo percebeu, o cão, simplesmente, deitara-se no caminho" (Saramago, 2010: 197). Considere-se, ainda, como, indo Maria Guavaira a guiar a galera, Joaquim Sassa se sentou a seu lado "de guarda-chuva aberto, é o seu dever, acompanhar a mulher amada e defendê-la dos maus tempos" (Saramago, 2010: 286). Sobre todos paradigmático, porém, é o "admirável e inocente (...) quadro, por assim dizer medievo", composto por Maria Guavaira, Joaquim Sassa, Constante e o cavalo acabado de roubar, e que nestes moldes se pinta:

a donzela sentada à amazona na hacaneia, e à frente o andante cavaleiro, pedestremente caminhando, levando o cavalo pela arreata, que felizmente não se tinham esquecido de trazer. O dogue completava a visão encantadora, que a alguns pareceu sonho, a outros sinal de mudança de vida (...). Por isso hoje não vai faltar quem diga, Esta manhã vi Amadis e Oriana, ela a cavalo, ele a pé, ia com eles um cão, Amadis e Oriana não podem ter sido, que nunca nenhum cão foi visto com eles, Vi-o, e basta, uma testemunha vale tanto como cem, Mas na vida, amores e aventuras desses dois não se fala de cão, Então torne-se a escrever a vida, e tantas vezes quantas forem precisas para que lá venha a caber tudo, Tudo, Enfim, o mais possível. (Saramago, 2010: 326-327)

Deste trecho cumpre, então, destacar, por um lado, a emulação de uma cena típica de um romance de cavalaria, dada a *ver* em estilo pictórico (e pitoresco), e, por outro, a direta convocação de duas famosas personagens herdadas daquela categoria genológica. Lembrança esta que, sinalizando justamente o lastro genealógico em causa, não deixa de realçar, em contrapeso, a transformação que

Ora, se o romance de cavalaria é um intertexto proeminente no romance saramaguiano, compreende-se que também o seja a obra que de maneira mais feliz parodiou o género: *Don Quijote de la Mancha*. Os liames entretecidos com a narrativa cervantesca, que alguns autores já têm vindo a apontar (Abreu, 2015: 28-29; Baltrusch, 2016: 7; Courteau, 2016: 79), tornam-se manifestos em breves menções a alguns dos seus episódios, como o de Clavileño e as barbas chamuscadas de Sancho ou o de D. Quixote aos saltos na serra Morena (Saramago, 2010: 113, 187, respetivamente). Já perto do final, compara-se a propriedade do nome Platero, atribuído ao cavalo de Roque Lozano, graças à sua "rara cor de prata", com a do quixotesco Rocinante, que, similarmente, "sendo antes rocim, não desmerecia o seu" (Saramago, 2010: 410).

Maria Fernanda de Abreu, aceitando estes exemplos (em concreto, os dois primeiros) na sua indesmentível natureza de "alusões explícitas ao *Dom Quixote*", identifica em *A jangada de pedra* uma

influência mais forte e pervasiva da obra de Cervantes, a saber "na função da viagem como eixo estruturante da narrativa, no seu sentido utópico ou na paródia literária" (Abreu, 2015: 28-29). Estas palavras, em rigor, são aplicáveis à dinâmica geral de figuração das personagens-viajantes do romance de Saramago, inspiradas noutras (e por outras) figuras da mobilidade que as antecederam, sejam elas o cavaleiro andante ou o navegador/descobridor.8 A refiguração destes modelos resolve-se essencialmente em dois aspetos, de certo modo contemplados por Maria Fernanda de Abreu, embora a investigadora se reporte ao texto na sua globalidade e não tanto às suas personagens. O primeiro – o denominador comum, que permite a leitura das figuras de A jangada de pedra como produtos da refiguração daquelas outras – reside no impulso para a movência, por se tratar de personagens definidas pela mobilidade (diversa) que praticam: para constatar o que é óbvio, o cavaleiro deixa de o ser se não montar a cavalo e o navegador perde o seu atributo distintivo se não se fizer ao mar. O segundo aspeto – aquele por meio do qual se medem as lonjuras entre as personagens do texto saramaguiano e os arquétipos figurativos que estão na sua base - cifra-se numa manifesta intenção paródica. Intenção que se concretiza, por exemplo, nos motejos do narrador ao dar conta do esforço excessivo, quase caricatural, de José Anaiço em dar provas da sua bravura e cavalheirismo frente à amada ou na antecipação fantasiosa da viagem de galera, qual aventura empolgante que promete aos seus passageiros a revelação do mundo.

Mas a paródia, enquanto "repetition with critical distance" (Hutcheon, 2000: 6), deteta-se ainda num outro nível, mais instigante

⁸ A estas poder-se-á acrescentar ainda a do peregrino, a julgar pela correspondência momentânea entre o trajeto das personagens principais, de passagem por Sarriá, Samos e Villafranca del Bierzo, e "o antigo caminho de Santiago" (Saramago, 2010: 353), com origem na Idade Média.

do ponto de vista hermenêutico, se se atentar aos contextos epocais tão diferentes em que decorrem a viagem representada no romance e as deslocações daquelas figuras mais antigas da mobilidade. Esse afastamento no tempo tem consequências que a motorização do Dois Cavalos utilizado até à Galiza torna evidentes, pela velocidade e conforto que o automóvel, apesar de "velho, coitado" (Saramago, 2010: 170), proporciona aos viajantes. No entanto, outras consequências há que contemplam, de igual forma, o trajeto em galera, porquanto dizem respeito a especificidades da viagem moderna na estrada, tais como: a dispensabilidade de um planeamento escrupuloso do percurso (ao contrário do que sucedia na navegação, com as suas cartas-de-prego), visível nos sucessivos prolongamentos de uma viagem que, de início, apenas tinha o objetivo de levar Joaquim Sassa a conhecer Pedro Orce; a significativa redução de perigos associados à travessia (por oposição às cavalgarias medievais ou às empresas marítimas dos séculos XV e XVI), descontando eventuais assaltos ou ataques de lobos, ocorrências de que Constante livra as personagens, fazendo por "[merecer] o título de anjo-da-guarda" (Saramago, 2010: 346); a remoção de qualquer caráter épico da itinerância (conotado com as expansões ultramarinas e, em grau distinto, com a superação dos desafios colocados ao cavaleiro andante), porque os trilhos rodoviários percorridos não são novos e, podendo em todo o caso conduzir os viajantes a uma renovada perceção do mundo, deste não lhes podem já oferecer uma porção por desbravar; e, em resultado disso, a ausência do propósito de (re)mapeamento da superfície terrestre (que as incursões por mares nunca dantes navegados consabidamente possibilitaram).9

⁹ É claro que, no mundo ficcional apresentado em *A jangada de pedra*, a deriva da Península Ibérica impõe um novo desenho cartográfico do planeta, como atesta a reconhecida inade-

Por focar uma viagem que é irremissivelmente moderna, sem prejuízo da suposta ancestralidade que os nexos intertextuais elencados lhe procuram imprimir, entendo A jangada de pedra como um texto enquadrável no género do romance de estrada (ou road novel), que aqui tomo enquanto concretização literária de uma categoria transmedial - a narrativa de estrada -, na qual também se incluem os filmes de estrada (ou *road movies*). 10 Apresento esta proposta de (re) classificação genológica não como um gesto estéril, que em si mesmo se esgota, mas antes, e no decurso do que venho expondo, na tentativa de amenizar a impressão, acima apontada, de estarmos perante um romance híbrido, em que se cruzam vários géneros. Isto porque a narrativa de estrada, conquanto desfrute de uma larga tradição nos Estados Unidos da América (donde as designações alternativas em inglês) - o romance On the Road (1957), de Jack Kerouac, e o filme Easy Rider (1969), realizado por Dennis Hopper, são dois exemplares que modelaram muito do que depois se foi fazendo -, encontra o seu lugar na descendência de uma vasta série de relatos literários com origem europeia que já antes, em tempos variavelmente longínquos, fizeram da viagem o seu tema e a sua linha condutora. Nesse leque encontram-se a literatura de viagens, na produção muito diferenciada que ela alberga, a epopeia, a canção de gesta, o relato de aventuras, o romance picaresco ou o Bildungsroman (Primeau, 1996: 2-8; Pérez, 2011: 15-16). 11 Procurando organizar um inventário que

quação dos antigos mapas (Saramago, 2010: 122, 389), mas não é disso que se ocupam os protagonistas.

Nesse sentido, contam-se já alguns estudos dedicados à análise conjunta de filmes e romances de estrada, a maioria dos quais centrados no contexto norte-americano: Talbot, 1999; Mills, 2000; Pérez, 2011; Brasebin, 2013; Brigham, 2015.

Olho à ascendência mormente europeia da narrativa de estrada, mas não ignoro, por exemplo, a importante influência que o Western exerce sobre o género, em especial na sua conformação norte-americana. Concordo, pois, com Jorge Pérez quando reclama atenção para

não tem a veleidade de esgotar o tópico nem pode aqui ser pormenorizado, desses géneros a narrativa de estrada – e *A jangada de pedra*, como texto que se presta a ler como tal – colhe estratégias narrativas, procedimentos retóricos, estruturas diegéticas, temas, modelos de itinerância, motivos iconográficos e, claro está, figuras e figurações da mobilidade. Em suma, recebe, por via de linhagem direta, uma herança que não desdenha e que intertextualmente mobiliza, conforme o romance saramaguiano atesta.

É certo que a narrativa de estrada, nascida no pós-Segunda Guerra Mundial, com tudo o que isso implica nos planos histórico-cultural e epistemológico (Brasebin, 2013: 12), estabelece com os géneros da mobilidade que lhe são anteriores uma relação genealógica marcada por uma cronologia da sucessão. Afinal, ela é o produto da "technological transformation of journey narratives" (Pérez, 2011: 20), acomodando nas suas ficções as novas formas de transporte dos tempos hodiernos. Todavia, não convém descurar os trâmites em que o novo género faz a admissão da sua herança genológica. É o que diz Jenny Brasebin: "le road novel et le road movie semblent délibérément se construire à partir des récits d'errance antérieurs" (Brasebin, 2013: 346). A investigadora considera que a reiteração paródica dos modelos narrativos que compõem a sua ascendência é uma marca diferenciadora deste género (Brasebin, 2013: 263-264). Afigurando-se justa a sua constatação de que os hipotextos selecionados por cada relato de

a dinâmica de interinfluências transatlânticas no desenvolvimento dos romances e filmes de estrada (Pérez, 2011: 15).

¹² Seguindo a lição de Nadia Lie sobre o filme de estrada latino-americano, julgo que o conceito de narrativa de estrada, sobretudo se perspetivado nas suas ligações com outras formas genológicas, apenas ganha pertinência numa época em que o automóvel existe, mesmo que não seja sempre esse o veículo utilizado pelas personagens, eventualmente por razões socioeconómicas (Lie, 2017: 10).

estrada variam consoante o território cultural em que ele é produzido (Brasebin, 2013: 321), deve-se acrescentar à lista de géneros antigos da mobilidade acima delineada um com que *A jangada de pedra* insistentemente dialoga e que a narrativa de estrada na Península Ibérica dificilmente poderá obliterar: o romance de cavalaria.¹³

A obra de José Saramago que aqui estudei evidencia os liames genealógicos que a prendem a uma vasta e ancestral tematização e representação da viagem, o que não cancela as especificidades que esse mesmo tema e objeto de representação nela assumem. Numa formulação que apenas à superfície é aporética, A jangada de pedra apresenta a mobilidade, simultaneamente, como sua causa e seu efeito, em conformidade com aquilo a que Pedro Orce, num dos excertos citados, chamava a "cadeia de movimentos dentro de movimentos": move-se a Península Ibérica, movendo-se (alterando-se) a representação cartográfica e mental da Terra; movem-se as pessoas na Península, movendo-se, de igual modo, a perceção que elas têm do espaço (cultural) que partilham. O movimento surge em resposta ao movimento. As personagens que o romance acompanha de mais perto e muitas das que elas encontram pelo caminho, ao invés de se sentirem enclausuradas devido à perda da conexão terrestre com a Europa, veem na inaudita condição insular do território que habitam uma oportunidade de conhecer o seu "mundo próximo", agora mais restrito e, por isso, mais facilmente percorrível. Mas o narrador avisa que "nenhuma viagem é ela só" (Saramago, 2010: 332). Assim, o percurso é geográfico, passível de se traduzir num (re)conhecimento da terra ibérica por parte dos viajantes, absorvendo, ao mesmo tempo, uma relevante componente de inquirição do imaginário cultural-

¹³ O outro género que entra em forte diálogo com o romance saramaguiano – o relato de naufrágio – subsume-se na amplitude da literatura de viagens.

mente partilhado por portugueses e espanhóis, como demonstra a rememoração de várias figuras da mobilidade que o povoam. ¹⁴ Por meio destas lembranças e do registo paródico (logo, crítico) que lhes é reconhecível, sobressaem as diferenças entre a viagem do presente e as viagens do passado que aquela parece querer emular. Condição que, em síntese, justifica o emolduramento genológico que sugiro para o texto saramaguiano.

Situando-se o romance de estrada na defluência de géneros mais antigos que também privilegiaram a representação da mobilidade, as personagens que ele apresenta procuram, amiúde, interpretar a sua errância à luz das figurações consagradas por esses outros géneros. Porém, sendo novos o contexto e os processos de consumação da viagem agora empreendida, a mobilidade que no novo género se representa é já forçosamente outra, tal como, por igual ordem de força, são já outras as figuras que a praticam — essas mesmas que, hoje, não estão dispensadas de percorrer os caminhos do mundo.

REFERÊNCIAS

ABREU, Maria Fernanda de (2015). "Nos 400 anos do *Quixote*", in Miguel de Cervantes, *Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Miguel Serras Pereira (15-59). 4.ª ed., Lisboa: D. Quixote.

Angelini, Paulo Ricardo Kralik (2010). "Na estrada: um passeio com a presença do automóvel na literatura portuguesa contemporânea". *Navegações.* 3.1: 62-68, disponível em https://revistaseletronicas. pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/7189 [consultado em 26/07/21].

¹⁴ O que reforça o segundo dos dois sentidos que David Frier concede à viagem de compreensão da Península empreendida pelos protagonistas-viajantes: um sentido espacial – "to com-prehend it, that is to encompass it, to take in all of it" – e outro de entendimento – "to come to a greater understanding of it" (Frier, 1999: 196; itálico no original).

- ARNAUT, Ana Paula (2008). José Saramago. Lisboa: Edições 70.
- Baltrusch, Burghard (2016). "Os 30 anos d'*A jangada de pedra*: José Saramago e a atualidade do discurso da 'trans-ibericidade'". *Fénix Revista de História e estudos culturais*. 13.2: 1-23, disponível em https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/606 [consultado em 23/07/21].
- Besse, Maria Graciete (2000). "A jangada de pedra de José Saramago: l'errance et l'utopie", in Maria Fernando Afonso e Anne Quataert (orgs.), La lusophonie: voies/voix océaniques (79-87). Lisboa: Lidel.
- Brasebin, Jenny (2013). Road Novel, Road Movie: approche chronotopique du récit de la route. Tese de doutoramento. Montréal/Paris: Université de Montréal/Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, disponível em https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/10803 [consultado em 23/07/21].
- BRIGHAM, Ann (2015). American Road Narratives: Reimagining Mobility in Literature and Film. Charlotesville/London: University of Virgina Press.
- COURTEAU, Joana (2016). "Dom Quixote e A jangada de pedra: o mundo transformado". Revista de estudos saramaguianos. 1.3: 79-86, disponível em https://estudossaramaguianos.com/dom-quixote-e-a-jangada-de-pedra-o-mundo-transformado-joanna-courteau/ [consultado em 23/07/21].
- Daniel, Mary L. (1991). "Symbolism and Synchronicity: José Saramago's *Jangada de Pedra*". *Hispania*. 74.3: 536-541.
- Frier, David (1998). "Agouros e oportunidade: A jangada de pedra de José Saramago e o país desconhecido", in Thomas F. Earle (org./coord.), Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, vol. II (713-720). Oxford/Coimbra: Associação Internacional de Lusitanistas.
- (1999). "José Saramago's Stone Boat: Celtic Analogues and Popular Mythology". *Portuguese Studies*, 15: 194-206.

- HUTCHEON, Linda (2000). A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms. Urbana/Chicago: University of Illinois Press [1985].
- Lie, Nadia (2017). The Latin American (Counter-)Road Movie and Ambivalent Modernity. London: Palgrave Macmillan.
- MARTINS, Moisés de Lemos (2008). "A ideia ibérica como recusa da 'reductio ad unum': a propósito de *A jangada de pedra* de José Saramago", in Francisco Javier Gómez, Moisés de Lemos Martins e Francisco Sierra (coords.), *Comunicación y desarrollo cultural en la Península Ibérica: retos de la sociedad de la información. Actas del III Congreso Ibérico de Comunicación* (57-65). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- MILLS, Katherine Lawrie (2000). Remapping the Road Story: Contemporary Narratives of Autonomy and Mobility in American Literature, Film, and Television. Tese de doutoramento. Los Angeles: University of Southern California, disponível em http://digitallibrary.usc.edu/digital/collection/p15799coll37/id/85181 [consultado em 23/07/21].
- PÉREZ, Jorge (2011). *Cultural Roundabouts: Spanish Film and Novel on the Road*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- PRIMEAU, Ronald (1996). Romance of the Road: The Literature of the American Highway. Bowling Green: Bowling Green State University Press.
- REIS, Carlos (1998). Diálogos com José Saramago. Lisboa: Caminho.
- (2015). "Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem", in Pessoas de livro: estudos sobre a personagem (119-143). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Saramago, José (1998). O ano da morte de Ricardo Reis. 14.ª ed., Lisboa: Caminho [1984].
- (2010). A jangada de pedra. 16.ª ed., Lisboa: Caminho [1986].
- (2018). Discursos de Estocolmo. Lisboa: Fundação José Saramago.
- SEIXO, Maria Alzira (1999). "O essencial sobre José Saramago", in *Lugares da ficção em José Saramago* (9-49). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Talbot, Jill Lynn (1999). *This is Not an Exit: The Road Narrative in Contemporary American Literature and Film.* Tese de doutoramento. Lubbock: Texas Tech University, disponível em https://ttu-ir.tdl.org/handle/2346/19305 [consultado em 23/07/21].

H. & M., O CASAL INICIÁTICO NUM ENSAIO DE ROMANCE

H. & M., THE PROBING COUPLE IN AN ESSAY ON ROMANCE

Isabel Garcez

Universidade de Coimbra

Centro de Literatura Portuguesa

https://orcid.org/0000-0002-5306-9058

RESUMO

Manual de pintura e caligrafia, como o próprio título indica, é um manual das duas artes que o narrador se propõe compreender — a pintura, com destaque para o (auto)retrato, e a escrita, como exercício de autoconhecimento. H., o narrador e protagonista, está consciente de que quem retrata é também retratado. Óbvia parece ser a leitura das iniciais H. e M. para "homem" e "mulher", revelando-se uma primeira aproximação ao "manual" saramaguiano para a construção dos seus fundamentais casais de personagens que serão a base de tantos dos seus futuros romances. M., por enquanto, é ainda uma pálida amostra das futuras poderosas personagens femininas, não obstante, ela é já, subtilmente, uma mulher-companheira, uma mulher-guia. Neste casal-personagem, como nos futuros, cada um descobre no outro a pessoa que decidirá acompanhar ativamente, contribuindo para o crescimento da relação, de cada um e do que cada um dará à relação e ao outro.

Palavras-chave: José Saramago, Manual de pintura e caligrafia, personagem, casal-personagem

¹ Bolseira de investigação para doutoramento com a referência UI/BD/150857/2021 (Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

ABSTRACT

Manual of Painting and Calligraphy, as the title itself indicates, is a manual of the two arts that the narrator proposes to understand – painting, especially (self)portrait, and writing, as an exercise of self-knowledge. H., the narrator and protagonist, is aware that who makes a portrait is also who is portrayed. It's obvious to realize the initials H. and M. as "man" and "woman", revealing the first Saramago's approach to the "manual" for the construction of his fundamental couples of characters that will be the basis of so many of his future novels. M., for now, is still a pale sample of future powerful female characters, nevertheless, she is already, subtly, a companion woman, a guide woman. In this couple of characters, as in the future, one discovers in the other the person who will decide to actively follow, contributing to the growth of the relationship, of each one and of what each one will bring to the relationship and to the other.

Keywords: José Saramago, Manual of Painting and Calligraphy, character, couple of characters

INTRODUÇÃO

A certa altura, o narrador de *Manual de pintura e caligrafia* verbaliza a inquietação que o acompanha desde o início do relato: "A minha arte, enfim, não serve para nada; e esta caligrafia, para que serve ela?" (Saramago, 1983: 117). A sua arte é a pintura, e a caligrafia, a sua história, que resolve escrever como forma de (se) compreender. Este narrador autodenomina-se H., porque dar-se um "nome é fixá-lo num momento do seu percurso, imobilizá-lo, talvez em desequilíbrio, dá-lo desfigurado" (Saramago, 1983: 62).

H. é um pintor de retratos em crise (profissional? existencial? de meia-idade?) que, no momento inicial da narração, recebe uma encomenda de trabalho normal para retratar um empresário normal. No entanto, esta normal circunstância parece ser a gota de água que faz

transbordar a frustração de H. e o leva a começar um segundo retrato de S., assim se chama o retratado, um segundo quadro mantido em segredo em que parece trabalhar para resolver o momento de encruzilhada em que se encontra, embora, como o próprio afirma,

sei que nunca o acabarei. (...) não saberei mais do que já sei hoje (que ambos os retratos são inúteis), mas poderei decidir se valeu a pena deixar-me tentar por uma forma de expressão que não é a minha, embora essa mesma tentação signifique, no fim de tudo, que também não era minha, afinal, a forma de expressão que tenho vindo a usar, a utilizar, tão aplicadamente como se seguisse as regras fixas de qualquer manual. (Saramago, 1983: 43)

Manual de pintura e caligrafia, como o próprio título indica, é um manual das duas artes que o narrador se propõe compreender — a pintura, ou, mais propriamente, o retrato na pintura —, e um romance, ou, talvez, "ensaio de romance", como regista a capa da primeira edição. Um romance que é escrito como exercício de autoconhecimento — autorretrato —, pois H., o narrador e protagonista assume estar num momento decisivo da sua vida:

Não sei que passos darei, não sei que espécie de verdade busco: apenas sei que se me tornou intolerável não saber. Tenho quase cinquenta anos, cheguei à idade em que as rugas deixam de acentuar a expressão, para serem expressão doutra idade que é a velhice aproximando-se, e de repente, outra vez o digo, tornou-se-me intolerável. (Saramago, 1983: 53)

Manual de pintura e caligrafia propõe-se como um manual de um género híbrido – manual, romance e ensaio. Para o próprio autor-narrador-protagonista (será legítimo identificá-lo desta forma?),

é ainda uma autobiografia e um autorretrato, dado que o narrador, H., é um pintor que experimenta na escrita, na sua própria caligrafia, definir-se a si próprio: "Molho o pincel e aproximo-o da tela, dividido entre a segurança das regras aprendidas no manual e a hesitação do que irei escolher para ser" (Saramago, 1983: 44). Nesse relato, é quase impossível não encontrar também (demasiadas) semelhanças entre a figura de papel – H. – e o "homem" José Saramago, o escritor que viria a revelar-se como um exímio romancista de personagens – um retratista? –, mas que, no momento de criação deste livro, é ainda alguém que apenas ouve "um certo murmúrio meu interior a insistir que a pintura não é nada disto que eu faço" (Saramago, 1983: 45). Se substituir "pintura" por "escrita"…

O RETRATO

O herói é a personagem que, no centro da narrativa, acompanha o leitor em permanência e proximidade. Assim, "a fenomenologia do herói decorre da tensa interação de certas atitudes recetivas (emoções, preconceitos, imagens adquiridas, molduras comportamentais) com os dispositivos retóricos, em particular narrativos, que procedem à figuração² do herói" (Reis, 2018a: 167). Acresce que este tipo de figuração não se limita à trama literária nem mesmo a uma relação unívoca com o leitor. Ela traslada-se para fora da obra em que se move, promovendo "reflexões de índole filosófica, ético-moral, política ou doutrinária que se não restringem às práticas literárias e aos mundos imaginários em que transitam os heróis ficcionais" (Reis,

² "A adequada conceptualização da noção de figuração carece de aprofundamentos que visam os dispositivos que articuladamente a concretizam. Neste momento é possível distinguir os seguintes: primeiro, dispositivos discursivos (ou retórico-discursivos); segundo, dispositivos de ficcionalização (ou, no mínimo, paraficcionais); terceiro, dispositivos de conformação acional ou comportamental." (Reis, 2018a: 123).

2018a: 168). Este processo deve-se ao facto de a figuração do herói ser suficientemente complexa e elaborada para não se restringir a um ou vários momentos específicos da narrativa; antes, ela ocupa direta ou indiretamente toda a narrativa, elaborando(-se) e completando(-se) por meio de uma relação dinâmica que estabelece com as restantes personagens e respetivas ações.

Sendo José Saramago um autor do pós-modernismo,³ a sua obra concentra várias características encetadas por movimentos de épocas anteriores. É, no entanto, o seu génio que transforma esta concentração num todo exemplarmente harmonioso, inovador e irrepetível, quer se contemple cada um dos seus romances quer se veja o todo do seu universo romanesco.

Por um lado, a prosa saramaguiana incorpora diversos níveis diegéticos que se dobram sobre si próprios, que se encaixam noutros, para se desdobrarem, depois, em novos e/ou desenvolvidos sentidos, acrescentando dimensões de leitura e explanando a complexidade inerente a todo o universo ficcional retratado. No caso de *Manual de pintura e caligrafia*, esta característica está patente, por exemplo, na forma como as reflexões de H. acerca da pintura, em geral, e da técnica do retrato, em particular, se (des)dobram numa dinâmica autorreflexiva do protagonista, além de fornecer dados e raciocínios que permitem o alargamento heurístico de acontecimentos da narrativa. Por exemplo, o segundo retrato de S., enquanto projeto definitivamente invisível e inacabado, cuja tela pintada de negro se preenche metaforicamente com os diferentes estádios da

³ Ou post-modernismo, como defende Ana Paula Arnaut, considerando que a grafia "pós-modernismo" aponta para uma continuidade linear, enquanto a denominação "post-modernismo" sugere um movimento que, vindo embora depois, recupera influências diversas estéticas e que se transforma numa coisa nova. (Cf. Ana Paula Arnaut (2002), Post-Modernismo no romance português contemporâneo, cap. 1).

evolução pessoal, profissional e artística de H., ou o momento-chave da rejeição do retrato do casal burguês da Lapa e respetiva defesa da obra por parte de H., com uma autoconfiança inédita e que marcará o desenlace do romance e a autodeterminação de H. O mesmo retrato ganha também pertinência por ser de S., uma personagem significativamente identificada por uma inicial, a única, além do protagonista H. e da sua companheira M.

Outra modalidade adotada do pós-modernismo, que não é inteiramente nova, mas é concretizada de uma nova maneira, é a mistura de géneros. Em *Manual de pintura e caligrafia*, o que vemos, mais do que a mistura de géneros, é um tratamento híbrido entre o género diarístico e uma normal focalização do narrador na primeira pessoa, o que é gradualmente acentuado, ao ponto de as fronteiras entre um e outro deixarem aparentemente de existir.

De entre as características do pós-modernismo praticadas por José Saramago, no romance em apreço não está presente uma que terá forte presença na sua produção literária posterior: a mobilização paródica da História, assim se desviando do romance histórico do século XIX. A revisitação da História é agora levada a cabo em busca dos seus aspetos ex-cêntricos, marginais ou secundarizados, tornando-os no centro da narrativa e, consequentemente, convidando-nos a um olhar inédito sobre os anónimos da História (o povo), agora transformados em heróis. Saramago tem uma forma muito própria e exemplar de transformar os anónimos figurantes do povo em protagonistas, em figuras heroicas a todos os níveis tutelares. Veja-se o caso de Baltasar e Blimunda, os protagonistas de *Memorial do Convento* que, significativamente, ombreiam vitoriosamente uma comparação clara com o casal real.

Mesmo assim, encontra-se já, em *Manual de pintura e caligrafia*, um prenúncio dessa forma de colocar o foco da narração nas "pessoas comuns", pois o protagonista H. não é especial em nada, não

tem nenhuma característica verdadeiramente distintiva, não é melhor em nada e nem sequer tropeça significativamente no seu próprio momento histórico – o 25 de Abril –, sendo mais um entre os muitos que ficaram felizes com a Revolução, mesmo que nela não tenham participado ativamente. Além disso, por um lado, recorre-se já neste romance a uma técnica de retrato já distante da praticada no realismo, pois,

Juntar mais pormenores da fisionomia de S. é inútil. Estão aí os dois retratos que dizem quanto basta para o que menos conta. com outro rigor: que dizem o que não me basta, mas que satisfazem a quem de fisionomias só cure. O meu trabalho vai agora ser outro: descobrir tudo da vida de S. e tudo relatar por escrito (...). (Saramago, 1983: 58)

Por outro lado, H. está consciente de que quem retrata é também retratado e, por isso: "não gosto da minha pintura: porque não gosto de mim e sou obrigado a ver-me em cada retrato que pinto, inútil, cansado, desistente, perdido, porque não sou Rembrandt nem Van Gogh. Obviamente" (Saramago, 1983: 117). E esta é uma das razões que o leva a tentar a arte da escrita, suspeitando: "Mas, quem escreve? Também a si se escreverá?" (Saramago, 1983: 117) e temendo: "Não gostando de me ver retratado nos retratos que doutros pinto, gostarei de me ver escrito nesta outra alternativa de retrato que é o manuscrito (...)?" (Saramago, 1983: 118). E esta preocupação mantém-se, assim como a consciência das suas implicações diretas no próprio retratista, ainda pintor de um retrato de S.:

Mas também vi imediatamente que o modelo, desta vez, não se deixara enganar, ou estaria disposto a deixar-se enganar desde que eu me apercebesse claramente da sua disposição e aceitasse, por isso mesmo, humilhar-me. Um retrato que deveria conter certa solenidade circunstancial, aquela que não espera dos olhos mais do que um olhar, e depois a cegueira, veio a ser marcado (está sendo marcado agora mesmo) por uma prega irónica que não tracei em nenhum lugar do rosto, que talvez não esteja sequer no rosto de S., mas que dá à tela uma deformação, assim como se alguém a estivesse torcendo, simultaneamente, em dois sentidos diferentes, como fazem às imagens os espelhos irregulares ou defeituosos. (Saramago, 1983: 49)

Este retrato mantém-se assim, complexo e intermedial ao longo de todo o romance, sendo talvez o elemento definidor por excelência da estratégia narrativa de *Manual de pintura e caligrafia*, pois é neste(s) retrato(s) que se mostra o "conjunto interarticulado de dispositivos e de categorias que conduzem à estruturação do relato, bem como à sua enunciação, visando a produção de efeitos e reações" (Reis, 2018b: 116). Uma estratégia que é humildemente controlada por um eu-narrador em primeira pessoa que se sabe vítima de "fratura entre o eu da história e o eu da narração" (Reis, 2018b: 144), ao mesmo tempo que está consciente de que, ao ser também um eu-personagem é alguém que verá, forçosamente, a sua "subjetividade projetada no enunciado" (Reis, 2018b: 145). H. assume mesmo que

Detestei S. por me fazer sentir tão infeliz, tão irremediavelmente inútil, tão pintor sem pintura, e a pincelada que enfim depus na tela foi, na verdade, a primeira pincelada do segundo retrato. (...) O primeiro retrato pouco avançava, à espera, dir-se-ia, do segundo, pintado com outras cores, outros gestos e sem respeito, porque o determinava a raiva, porque o dinheiro o não paralisava. Ainda então supunha eu que o ofício de pintar me bastaria para a pequena vitória duma reconciliação comigo mesmo. (Saramago, 1983: 87-88)

E o ofício da escrita? Será melhor? Talvez não, porque:

Se este escrito não fosse na primeira pessoa, eu teria achado mais perfeita forma de me enganar: por essa maneira imaginaria todos os pensamentos, como todos os atos e todas as palavras, e, tudo somando, acreditaria na verdade de tudo, mesmo na mentira que nisso houvesse, porque também seria verdade essa mentira. (Saramago, 1983: 152)

Num retrato, seja na pintura ou numa narrativa, o nome próprio é sempre muito importante e "constitui um hipersigno, (...) pois é capaz de despertar, ao mesmo tempo, uma identidade pessoal e absoluta e um conjunto de características semânticas de caráter cultural" (Finol, 2016: 13). Porém, tal não acontece em *Manual de pintura e caligrafia*, onde, de forma subversiva, se nega essa importância: "venho a concordar que a inicial me satisfaz completamente. Também por isso vou ser eu próprio um simples H., não mais. Um espaço em branco (...). Serei, entre todos, o mais secreto, e, por isso, o que mais dirá de si (dará de si). (...) Outras pessoas aqui terão nome: não são importantes" (Saramago, 1983: 63).

Há, então, personagens cujos nomes são uma só letra: S., para o empresário que lhe encomenda o retrato que muda a vida do protagonista, que é também o escritor e o narrador, o pintor e o retratista, e que se autodenomina H.; e M., a mulher por quem se apaixona e cujo amor acompanha o desenlace feliz da crise artística e pessoal que o ocupa ao longo de quase todo o romance. As restantes personagens são identificadas por um nome porque, como assume o narrador, "não são importantes". Entre estas, temos o irmão de M., que se chama António e que, muito embora seja o irmão da sua amada e até a razão para que H. e M. se conheçam, não tem, realmente, outro papel na história. Temos ainda outros amigos de H. e duas das suas amantes – Adelina e Olga.

Ao apresentar S. enquanto tal na sua narrativa, que é, aliás, o primeiro a ser denominado apenas por uma inicial, o narrador explica melhor as razões que o levam a optar por esta solução:

Conheço a minha razão e confirmo-a já. Basta moer os sons que são os nomes que a seguir vão escritos para reconhecer o que é o vazio de um nome acabado. Posso eu escolher qualquer destes para S. (esse)?: Sá Saavedra Sabino Sacadura Salazar Saldanha Salema Salomão Salústio Sampaio Sancho Santo Saraiva Saramago Saul Seabra Sebastião Secundino Seleuco Semprónio Sena Séneca Sepúlveda Serafim Sérgio Serzedelo Sidónio Sigismundo Silvério Silvino Silva Sílvio Sisenando Sísifo Soares Sobral Sócrates Soeiro Sófocles Solimão Soropita Sousa Souto Suetónio Suleimão Sulpício. Escolher, sim, poderia, mas já aí estaria a classificar, a pôr em classe. Se disser Salomão, é logo um homem; se disser Saúl, outro é; mato-o à nascença se preferir Seleuco ou Séneca. Nenhum Séneca pode administrar hoje a SPQR. (Saramago, 1983: 62-63)

Repare-se que nesta extensa lista de nomes, consta "Saramago". Se as personagens importantes são as que se identificam com uma só letra, podemos inferir que o nome Saramago, é, ao mesmo tempo, incluído e excluído deste relato. Por um lado, não podemos ignorar o facto de este nome estar a ser utilizado nesta enumeração, e isso permite inferir, pelo menos, a possibilidade de "Saramago" ser o nome de S. e de esse facto estar a ser afastado, mas, ao mesmo tempo, força o leitor a considerá-lo como uma possibilidade. Até porque é S., ou o seu retrato encomendado, que leva o pintor-narrador a poder concretizar este novo e ambicioso projeto de pintar um "segundo retrato" que o coloque finalmente na senda do artista que pretende ser (como se se tratasse de um desejo consciente do escritor José Saramago relativamente ao futuro da sua carreira

enquanto romancista, agora firmemente afastado de um "manual" literário que era ainda o do realismo):

Não posso ser o pintor capaz de realizar no segundo quadro o projeto dele, se continuei, obediente e assalariado, a pintar o primeiro. (...) Quando então admitia que a tentativa falhara, admitia também que, não obstante, a poderia prosseguir, como se no fundo de mim me sentisse incapaz de renunciar à probabilidade, já mínima, de ser o pintor que, por oculto, verdadeiro. Gozaria o meu triunfo sozinho, enfim liberto da banalidade vendida. (Saramago, 1983: 97)

Mais óbvia parece ser a leitura das iniciais H. e M. para "homem" e "mulher", simplesmente. No caso de H., em duas aceções, no entanto. A primeira, talvez porque "mal ou bem comparado, vou procurar decifrar um enigma com um código que não conheço" (Saramago, 1983: 52), e, mais provavelmente porque "Qualquer homem é também isto, enquanto não morre (morto já não é mais possível saber quem foi)" (Saramago, 1983: 62). Também porque "em verdade direi que nenhum desenho ou pintura teria dito, por obras das minhas mãos, o que até este preciso instante fui capaz de escrever, e atrever" (Saramago, 1983: 92). A segunda aceção forma-se apenas em conjunto com M. para formar uma primeira aproximação ao "manual" saramaguiano para a construção dos seus fundamentais casais de personagens que serão a base de tantos dos seus futuros romances. Já M., por enquanto, é ainda uma pálida amostra dessas poderosas personagens femininas. Não obstante, é já uma mulher forte e confiante que acompanhará H. na última etapa da sua caminhada de autoconhecimento e na conquista do seu objetivo, assim sistematizado no final de Manual de pintura e caligrafia, como se se tratasse, não de um segundo quadro de S., mas de um segundo homem:

Tem já destino a tela que pus no cavalete. Para o retrato de M. é ainda cedo, mas o meu tempo chegou. Amadureceu a tela (sob o ar e a luz do atelier), amadureceu, se pode, espelho (baço do tempo), amadureci eu (este rosto marcado, esta tela, este outro espelho). (...) Esta escrita vai terminar. Durou o tempo que era necessário para se acabar um homem e começar outro. (Saramago, 1983: 312)

OS CASAIS-PERSONAGENS

Como é sabido, José Saramago tem, desde sempre, enquanto escritor, uma profunda preocupação social. Essa preocupação está já presente em *Manual de pintura e caligrafia*. Não ainda como aspeto fulcral da narrativa, como acontecerá a partir de *Levantado do chão*, mas através de pequenos, mas significativos apontamentos. O mais relevante será o do capítulo final, no qual H. e M. partilham, juntos, da alegria coletiva dos festejos populares do 25 de Abril. Como um casal iniciático num mundo novo?

Mas o seu posicionamento ideológico também transparece, cirurgicamente, em momentos-chave da evolução do protagonista, desde logo na reflexão que faz acerca da sua profissão de pintor: "Sr. Marx: neste pequeno mundo e sociedade que é o meu trabalho, alteraram-se as relações de produção: para quem vai agora trabalhar o pintor? e porquê? e para quê? Alguém quer o pintor, alguém precisa dele, alguém vem a este deserto chamá-lo?" (Saramago, 1983: 267).

Para mais, H. é um pintor de retratos e, se os pobres não encomendam retratos, quem encomenda, o rico, "nunca vê, nunca repara, apenas olha, e acende os cigarros com o ar de quem esperaria que já viessem acesos" (Saramago, 1983: 56). Mas H. tem a convicção de que a vida "é muito mais feita de banalidade, de palidez, de barba mal rapada ou mal crescida, de hálito sem frescura, de cheiro de corpo nem sempre lavado" (Saramago, 1983: 57) e, por isso,

não posso impedir-me de detestar S. por aquele olhar frio com que relanceou o meu atelier na primeira vez que aqui entrou, por aquele fungar desdenhoso, pelo modo displicente com que me atirou a mão. Sei muito bem quem sou, um artista de baixa categoria que sabe do seu ofício mas a quem falta génio, sequer talento, que tem não mais que uma habilidade cultivada e que percorre sempre os mesmos sulcos, ou pára junto das mesmas portas, mula puxando a carroça duma qualquer costumada distribuição, mas, dantes, quando eu chegava à janela, gostava de ver o céu e o rio, tal como Giotto gostaria, ou Rembrandt, ou Cézanne. Não tinham muita importância para mim as diferenças. (Saramago, 1983: 58)

É essa a ingenuidade que S. lhe rouba e é por essa razão que H. inicia o seu segundo retrato que, muito embora não chegue a ser concluído, leva H. a transformar-se, como artista e como homem.

Sabemos que "our imaginative visualizations of literary worlds are always highly individual, the variance among readers is likely even greater in fantasy fiction than in realist fiction" (Hutcheon, 2006: 29). Talvez H. desempenhe aqui a função deste "leitor" da personagem S. e talvez por isso, o narrador de Saramago nos remeta aos estudos de Mikhail Bakhtin (2002: 118): "Por trás do relato do narrador, nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador". Portanto, existem dois planos narrativos sobrepostos, de acordo com Bakhtin (2002: 118-119): o plano do narrador (de superfície) e o plano do autor (de profundidade). Assim, o "sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um ideólogo (...) representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social" (Bakhtin, 2002: 135).

Por isso, "a função e o significado das ações ocorrentes numa sintagmática narrativa dependem primordialmente da atribuição ou da referência dessas ações a uma personagem ou a um agente" (Silva, 1984: 687). Por isso, a personagem é o recurso narrativo basilar na obra de José Saramago e, por isso, os protagonistas dos seus romances são sistematicamente figuras comuns retiradas da massa tida como homogénea de classes populares, heróis retirados do comum dos mortais que nunca perdem essa comum humanidade. Não são, no entanto, tratados como personagens-tipo ilustrativas dos grupos sociais de que emergem, como acontecia no realismo, nem como personagens coletivas, como sucede no neorrealismo. O que já acontece em *Manual de pintura e caligrafia* é ser-nos dado a conhecer um protagonista, um homem que conjuga em si tantas das dúvidas e ambições de todos os homens, mas que, apesar disso, é sujeito a um tratamento totalmente individual.

Além deste tratamento particular do protagonista, José Saramago também desenvolve uma forma própria de tratar as personagens secundárias que gravitam em redor dos seus protagonistas. Fá-lo de tal forma que nem sempre é claro eleger qual a personagem que desempenha o papel principal e o secundário. Não é este (ainda) o caso de *Manual de pintura e caligrafia*, em que, apesar de tudo, é já possível antever algumas das características que erguerão os seus famosos casais-personagens que definirão tantas das obras que se seguirão, ao mesmo tempo que levantam delicadas questões acerca da hierarquização das suas personagens. Como defende Carlos Reis, a dimensão narratológica da personagem depende dos "códigos que ela convoca (focalizações, tratamentos do tempo, regimes de enunciação, registos estilísticos, etc.) que em boa parte condicionam a hierarquização da personagem e a sua configuração" (Reis, 2018a: 18).

É uma particular configuração, a que confere aos casaispersonagens de José Saramago uma delicada dinâmica de par, de que Baltasar e Blimunda (*Memorial do Convento*) serão certamente o melhor exemplo, pois, neste par, é a própria identidade individual, tanto de Baltasar como de Blimunda, que se constrói a partir do eu em relação ao e com o outro. Neles, os limites individuais do eu transcendem-se e constroem uma nova e própria identidade, um nós.

Em *Manual de pintura e caligrafia* temos ainda um protagonista declarado do princípio ao fim da narrativa, mas temos já a suspeita da força narrativa que o amor entre H. e M. representará na futura evolução das personagens, mesmo que essa evolução seja ainda apenas clarificada em relação a H. Aqui, não está ainda em destaque a força do amor entre H. e M. para a transformação de H. naquilo que ele ambiciona ser, mas não pode ser indiferente que a narrativa torne simultâneos o momento em que H. desenvolve uma relação com M. e o momento em que abandona a sua insatisfatória carreira de retratista e se sente finalmente capaz de compor o seu autorretrato.

M. pertence já à rica constelação das personagens femininas da obra de José Saramago, que, "Juntas, inauguram uma nova postura identitária para si e para os outros" (Neto, 2012: 252), assumindo parte de uma das principais funções dessas personagens femininas futuras. M. é já, subtilmente, uma mulher-companheira, uma mulher-guia, uma mulher que vence a sua secundariedade apenas porque não se vê como secundária. Mais uma vez, é também a voz marxista do autor José Saramago que ressalta.

Nesta dinâmica de casal-personagem saramaguiano, outro aspeto que está já presente em *Manual* é a profunda admiração que as personagens femininas inspiram às personagens masculinas:

Sempre fico espantado diante da liberdade das mulheres. Olhamo-las como a seres subalternos, divertimo-nos com as suas futilidades, troçamos quando são desastradas, e cada uma delas é capaz de subitamente nos surpreender, pondo diante de nós extensíssimas campinas de liberdade, como se no rebaixo da sua servidão, de uma obediência que a si mesma parece buscar-se, levantassem as muralhas de uma independência agreste e sem limites. (Saramago, 1983: 90)

H., enquanto eu-personagem e narrador, reflete também a voz do seu autor, aquele que irá construir tantas personagens femininas que colocarão em causa os hábitos literários e sociais, sim, mas, principalmente, que erguerão uma figuração de casais-personagens única na literatura portuguesa:

Está dito que as mulheres devem varrer a casa, assoar as crianças, lavar a roupa e a louça, descascar com um polegar afectuoso a merda que fica descuidada na costura mediana das cuecas do homem. Parece que tem sido mais ou menos assim desde o princípio do mundo. Então, vem a ser igualmente justo (ou pelo menos necessário, que é outra forma de justiça) que sejam elas a tomar conta dos termómetros, ou barómetros, ou altímetros que medem as afeições e as paixões. (Saramago, 1983: 189)

Estes casais, que existem na individualidade de cada um dos seus elementos, juntos são muito mais do que a sua soma enquanto indivíduos, porque o homem deve (sempre) muito à mulher que passa a acompanhá-lo, sem nunca anular a sua respetiva individualidade. É assim este casal-personagem: "M. olhou-me demoradamente, a direito, como quem avalia uma equação antes de tentar resolvê-la ou um modelo antes do primeiro traço. 'Nesse caso, o meu irmão mandou-me procurar apenas a pessoa.'" (Saramago, 1983: 282). É, portanto, de um encontro entre pessoas que se trata, pessoas que se acham "homem e mulher, conscientes cada um do seu sexo e do sexo do outro" (Saramago, 1983: 285), mas que de uma forma tão imediata como a da consciência das respetivas sexualidades, descobrem no outro a pessoa que decidirão acompanhar ativa e não passivamente, contribuindo, dessa forma, para o crescimento da relação e de cada um e do que cada um dará à relação e ao outro:

"Se entendi bem, este quadro é diferente daqueles que pintava." "Muito diferente." "Porquê?" "É complicado dizer. (...)" "E agora, que vai fazer? Volta à sua antiga pintura?" Respondi de um só golpe, com uma brutalidade deslocada, mas que não pude evitar: "Não." (...). M. disse: "Acho que faz bem. Mas tem de viver." (Saramago, 1983: 286)

CONCLUSÃO

O protótipo do casal saramaguiano é, desta forma, já antevisto em *Manual* e será uma das marcas de toda uma constelação de narrativas "sustentada por excecionais figuras femininas, presentes nos seus romances como fulgurantes encarnações do melhor da condição humana" (Gómez Aguilera, 2010: 277). São abundantes os testemunhos de José Saramago acerca das suas personagens femininas, mas podem todas ser resumidas a esta declaração lapidar: "as personagens fortes dos meus romances são as personagens femininas" (Saramago *apud* Gómez Aguilera, 2010: 280).

As personagens femininas de Saramago poderão ser as personagens fortes, mas haverá realmente razões que sustentem a afirmação de que são as protagonistas dentro e fora dos casaispersonagens em que existem? Existirão com equivalente força fora desses casais-personagens?

M. não será uma Blimunda, nem uma Maria de Magdala, nem uma Mulher do Médico, mas a sua função narrativa no âmbito da sua relação com H. concretiza-se: "Deito-te na cama e tu abres os braços e pairas sobre a página branca" (Saramago, 1983: 309). M., a mulher que, de braços abertos, recetora, possibilita uma inscrição nova na página branca da cama e da vida: "Não sei quanto tempo vou levar a pintar este autorretrato. Aprendi, de uma vez para sempre, a não ter pressa. A primeira lição deu-ma a escrita. Depois, M. veio confirmar tudo e ensinar de novo" (Saramago, 1983: 312), até porque "A tela

está ainda branca" (Saramago, 1983: 313). Todavia, resultado, talvez, desses novos ensinamentos, H. sabe já que o retrato

Como o manuscrito, e ao contrário do que é costume fazer-se, não disfarçará as costuras, as soldagens, os remendos, a obra doutra mão. Pelo contrário: acentuará tudo. Desejará, no entanto, dizer mais, como cópia, do que esteja dito naquilo que copiar. Ao desejá-lo, não julgará poder dizer melhor: o pior que por infelicidade disser, terá a mesma ou ainda maior necessidade: ainda não fora dito. (Saramago, 1983: 314)

Porque:

Toda a obra de arte, mesmo tão pouco merecedora como esta minha, deve ser uma verificação. Se quisermos procurar uma coisa, teremos de levantar as tampas (ou pedras, ou nuvens, mas vá por hipótese que são tampas) que a escondem. Ora, eu creio que não valeremos muito como artistas (e, obviamente, como homem, como gente, como pessoa) se, encontrada por sorte ou trabalho a coisa procurada, não continuarmos a levantar o resto das tampas, a arredar as pedras, a afastar as nuvens, todas, até ao fim. (Saramago, 1983: 314)

Na autobiografia publicada na página da Fundação com o seu nome, José Saramago regista os normais elementos de uma biografia, mas realça outros que ajudam a clarificar algumas das suas principais características enquanto escritor, e, entre estas, a questão dos seus casais-personagens.

Isto porque, em criança, Saramago passava longos períodos com os seus avós maternos, Jerónimo Melrinho e Josefa Caixinha, que, além de terem sido as figuras eleitas como seus principais mestres no discurso que faria na entrega do Prémio Nobel, poderão também ter sido o primeiro casal-personagem da história da sua vida e inspiração para todos os outros.

Foi da personagem que José Saramago falou no discurso feito perante a Academia Sueca, e foi nela que fixou o eixo do seu universo literário — "De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz", declarando-se não apenas "criador dessas personagens, mas, ao mesmo tempo, criatura delas" (Saramago, 2018: 11). Por essa razão, Saramago afirmou que foram elas os seus mestres de vida, "esses homens e essas mulheres feitos de papel e tinta" (Saramago, 2018: 21), cujo retrato é por si criado, escolhendo:

palavras, frases, partes de diálogos, como se escolhem cores ou se determina a extensão e a direção das linhas. O contorno desenhado de um rosto pode ser interrompido sem que o rosto deixe de o ser: não há perigo de que a matéria contida nesse limite arbitrário se esvaia pela abertura. Pela mesma razão, ao escrever, se abandona o que à escrita não serve, ainda que as palavras tenham cumprido, na ocasião de serem ditas, o seu primeiro dever de utilidade: o essencial fica preservado nessa outra linha interrompida que é escrever. (Saramago, 1983: 301-302)

REFERÊNCIAS

- Arnaut, Ana Paula (2002). Post-Modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Aridane-máscaras de Proteu. Coimbra: Almedina.
- BAKHTIN, Mikhail (2002). *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 5.ª ed., Trad. Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Jr, Augusto Góes Jr., Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ed. Hucitec.
- FINOL, José Enrique (2016). "As semióticas do nome: identidade e anonimato na obra de José Saramago". *Revista de Estudos Saramaguianos*, 3.
- Fundação José Saramago, "Autobiografia de José Saramago", [em linha] disponível em https://arquivo.pt/wayback/20210301185519/https://www.josesaramago.org/autobiografia-de-jose-saramago/ [consultado em 1/7/2021].

- GÓMEZ AGUILERA, Fernando (2010). *José Saramago nas suas palavras*. Alfragide: Caminho.
- HUTCHEON, Linda (2006). A Theory of Adaptation. Nova Iorque: Routledge.
- NETO, Pedro Fernandes Oliveira (2012). Retratos para a construção do feminino na prosa de José Saramago. Curitiba: Appris.
- REIS, Carlos (2018a). *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem.* 3.ª ed., Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- (2018b). Dicionário de estudos narrativos. 3.ª ed., Coimbra: Almedina.
- Saramago, José (1983). *Manual de pintura e caligrafia*. 2.ª ed., Lisboa: Caminho [1977].
- (2018). Discursos de Estocolmo. Lisboa: Fundação José Saramago.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1984). *Teoria da Literatura*. 6.ª ed., Coimbra: Almedina.

LUZ, SOM, E POUCA AÇÃO: JOÃO BOTELHO E A RECRIAÇÃO POÉTICA D'O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS (2020)

LIGHT, SOUND, AND SOME ACTION: JOÃO BOTELHO AND POETIC RECREATION IN THE YEAR OF THE DEATH OF RICARDO REIS (2020)

Kathryn Bishop-Sanchez
University of Wisconsin, Madison
https://orcid.org/0000-0002-5122-312X

RESUMO

Este estudo analisa o filme *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020) por João Botelho baseado na obra homónima de José Saramago, ao enfocar os recursos estéticos e estratégias artísticas do diretor para dar profundeza, textura, e contrastes aos planos do filme. Assim, examina-se os jogos de luz e sombra, a presença de espelhos, o recurso subtil à música, enquadramentos de cenas, o lirismo dos diálogos, a textura dos materiais, e a escolha do preto e branco, entre outras opções cinematográficas. Analisa-se alguns dos desafios ao nível da filmagem para transpor o romance ao meio fílmico, tendo recurso a truques cinematográficos para separar cenas e planos, a teatralidade dalguns episódios, e a prioridade dada à técnica de monólogos e diálogos. Na segunda parte do artigo, foca-se no trabalho da câmera para contrastar as duas mulheres protagonistas principais, Lídia e Marcenda, e para enfocar a debilidade física de Marcenda cuja mão esquerda é paralisada. As técnicas de grandes planos, luz, espelhos, e enquadramentos reiteram com insistência este "refrão visual" da deficiência da protagonista.

Palavras-chave: João Botelho, adaptação fílmica, estética cinematográfica, espelhos, jogos de luz e sombra, deficiência, protagonistas femininas

ABSTRACT

This study analyzes the film The Year of the Death of Ricardo Reis (2020) by João Botelho, based on the homonymous novel by José Saramago, and focuses on the aesthetic devices and artistic strategies chosen by the director to create depth, texture, and contrasts in the frames of the film. As such, this article examines plays of light and shadows, the presence of mirrors, the inclusion of subtle music, the framing of scenes, the lyricism of dialogues, the texture of materials, and the choice of filming in black and white, among other filming strategies. I study some of the apparent challenges when transposing the novel to film, using cinematographic ploys to separate scenes and frames, the theatricality of certain episodes, the priority given to monologues and dialogues. In the second half of the article, I focus on the camerawork that contrasts the two main female protagonists, Lídia and Marcenda, and amplifies the physical disability of Marcenda whose left hand is paralyzed. The techniques of close-ups, light, mirrors, and framing reiterate with insistence this "visual chorus" of the protagonist's ailment.

Keywords: João Botelho, film adaptation, film esthetics, mirrors, plays of light and shadows, disability, female protagonists

1. JOÃO BOTELHO E A ARTE DA ADAPTAÇÃO FÍLMICA

No outono de 2020, em plena pandemia, a 17.ª longa-metragem do cineasta português João Botelho estreia-se em Lisboa. Trata-se de uma adaptação cinematográfica d'*O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), de José Saramago, um dos romances pilares do universo do escritor, que chega ao grande ecrã sob título homónimo. Conhecido principalmente dos cinéfilos de língua portuguesa, com alguma projeção em França,¹ João Botelho é exímio neste exercício, tradi-

¹ A título de exemplo da projeção de João Botelho na França, citemos o tributo que lhe foi prestado no Festival Cinéma du Réel em Paris (março de 2006) e a homenagem no Festival

cionalmente mal compreendido e desprezado, que é a adaptação de textos literários ao cinema. Antes da estreia d'O ano da morte, Botelho dirigiu numerosas adaptações: Quem és tu? (2001), adaptado da peça de teatro Frei Luís de Sousa de Almeida Garrett, O fatalista (2005), com base no texto francês Jacques, le fataliste de Denis Diderot; A corrupção (2007), baseado no livro best-seller de Carolina Salgado, Eu, Carolina; A corte do norte (2008), a partir do romance com o mesmo título de Agustina Bessa-Luís de 1987; uma adaptação d'Os Maias de Eça de Queirós em 2014; Peregrinação, com base no texto de Fernão Mendes Pinto em 2017; e, tematicamente mais perto do texto de partida do filme em questão, Filme do desassossego (2010), baseado n'O livro do desassossego de Bernardo Soares, semi-heterónimo de Fernando Pessoa. Se levarmos em consideração os prémios e nomeações de festivais de cinema como medida de valor – apesar das limitações bem conhecidas deste critério –, estes filmes a partir de textos adaptados destacam-se no repertório de João Botelho. A corte do norte recebeu o Prémio do Público no festival Caminhos do Cinema Português (2009), menção honrosa no Festival de Roma (2008), e foi nomeado para o Globo de Ouro como Melhor Filme (2010), Os Maias distinguem-se pelas suas nomeações de Melhor Filme para os Prémios Áquila (2014) e Sophia (2015) e pela premiação do Globo de Ouro de Melhor Filme (2015), o Filme do Desassossego foi nomeado para o Globo de Ouro como Melhor Filme em 2011, e Peregrinação foi nomeado para os Prémios Sophia nas categorias de Melhor Realizador e Melhor Argumento Adaptado em 2018. Tal como estes exemplos indicam com ampla evidência, no que se trata de filmes de ficção João Botelho tem tido preferência por

International du Film de La Rochelle (junho e julho de 1999). Integrou como membro do Júri do 27° "Three Continents Festival" de Nantes (novembro de 2005).

filmes adaptados a partir de textos escritos, e esta predileção tem sido bem sucedida, a julgar pela receção do público e dos diversos júris.

Dado esta trajetória e preferência processual, e com antecipação do centenário do nascimento de José Saramago (1922-2010), não é de surpreender que Botelho tenha optado por acrescentar a adaptação de um texto do Prémio Nobel à sua filmografia. Note-se de passagem que a maior parte dos textos literários em que Botelho baseia a sua obra são clássicos da literatura portuguesa da autoria de escritores canônicos - Fernão Mendes Pinto, Almeida Garrett, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, Agustina Bessa-Luís e José Saramago – e, portanto, conhecidos (ou pelo menos com maior hipótese de serem conhecidos) do público em geral. Convém, também, indicar que, como em qualquer adaptação, o contexto e a temporalidade não são neutros. Neste caso específico, a estreia d'O ano da morte de Ricardo Reis antecipa por um ano o começo das celebrações do centenário do nascimento de José Saramago, inserindo-se num cenário literário e cultural focado num escritor com acolhimento internacional. De facto, é evidente que este timing não é gratuito: lançar um filme longa-metragem na época que antecede a comemoração de um grande autor alinha-o num contexto ideal para ser acolhido por um público recetivo, usufruindo de uma "vida útil" mais duradoura. Tratando-se de uma obra de um autor amplamente conhecido, Botelho pôde contar com "uma memória cultural geralmente disponível" (Ellis, 1982: 3). Do mesmo modo, há o aspeto nada insignificante da pedagogia: um filme pode incentivar pessoas a lerem o livro ou ao contrário (aquilo que Philip Pullman designou por "argumento de mérito"; 2004), ou seja, o filme aproveita-se dos méritos já estabelecidos do texto literário. Neste tango entre a obra original e a adaptação por incentivos educativos ou interpretada como tal, há outro perigo: o de responsabilizar o autor da adaptação

por fazer uma obra substituta que para quem conhece o romance será vista com a sombra da obra primeira em pano de fundo.

Na minha análise do filme de João Botelho, preferi deixar de lado uma leitura comparativa entre a sua obra e a obra de José Saramago; antes opto por analisar o filme O ano da morte de Ricardo Reis guiando-me pela estética do filme em si. Se, por um lado, a recepção de uma obra de adaptação será sempre conforme a relação do espetador com a obra originária-"quanto mais popular e querido o romance, mais provável o descontentamento", afirmou Hutcheon (2013: 174)-por outro lado, seria uma injustiça limitar a análise da obra de Botelho a uma leitura comparativa com o romance de José Saramago. Nisso, posiciono-me a favor de uma des-hierarquização da adaptação em relação à obra original, esta tendência de valorizar a adaptação como inferior e subsidiária (cf. Hutcheon, 2013: 11-13). Em relação ao romance de Saramago, a intertexualidade com a obra de Fernando Pessoa tem merecido muita atenção crítica e, sendo assim, o filme de Botelho constrói um meta-diálogo com os textos que o precedem. Não obstante, onde vemos o verdadeiro talento do realizador é na forma como traduz no cinema a essência do romance de José Saramago e as personagens pessoanas, numa obra mediatizada pelo seu olhar de cineasta.

2. O FILME COMO OBJETO ESTÉTICO

O enredo do filme retrata as relações de Ricardo Reis, recém-chegado do Brasil, com duas mulheres — Lídia, a criada do hotel, e Marcenda, a filha de um advogado de Coimbra —, assim como as suas conversas com o já defunto Fernando Pessoa. Trata-se daquilo que se pode qualificar de arte-cinema: uma produção que talvez não interesse ao grande público, principalmente pela falta de ação e de efeitos especiais, correspondendo à imagem que comummente se tem de um filme de baixo orçamento. Dito isto, um dos valores princi-

pais do filme reside, sem dúvida, na sua beleza: contrastes de luz e de sombra, um recurso subtil a música de ambiente, os enquadramentos das cenas, jogos de espelhos, o lirismo dos diálogos, o ambiente da época, a textura dos materiais, tudo filmado num suave tom de preto e branco que se aproxima do sépia. De facto, num filme inteiramente filmado a preto e branco (com a exceção da última sequência onde surge um pavão colorido em fortes tons azuis), os efeitos de luz e sombra, a alternância entre céus limpos ou nublados, a presença frequente da chuva, e o posicionamento de espelhos, são algumas das estratégias artísticas de Botelho para dar profundeza, textura e contraste aos planos do filme. Além disso, a opção pelo preto e branco dá nitidez aos episódios onde se destacam os diálogos, as expressões faciais, as texturas de pele e dos materiais, e as linhas da composição dos planos. Filmar a preto e branco no século XXI não é uma escolha gratuita: há sempre um subtexto de tempo histórico, memorialização e distância, do lado temático; quanto à estética, pode intuir-se um ímpeto de realismo, harmonia cromática (sem contrastes excessivos), glamour de bom gosto, ou um desejo de requinte. O crítico Jie Li indica que optar pelo preto e branco pode ser visto como uma provocação, ao explicar que "using black and white in the age of colour cinema always makes the audience question what colours and discolours our collective memories of history as mediated through visual representations" (Li, 2012: 248). Além do mais, pela sua aparente simplicidade, o preto e branco elimina uma multiplicidade cromática que eventualmente poderia distrair da fluidez do guião. Também projeta um ambiente de época do fim dos anos 30, pouco antes da emergência da fotografia e das longas metragens a cores. A iluminação no filme, com sombras profundas e imagens saturadas a preto e branco, lembra alguns dos grandes filmes clássicos dessa época, como The Thin Man (Dir. W. S. Van Dyke, 1934), no qual o uso de luzes dramáticas enfatiza o ambiente misterioso do filme. Ademais, na ilha de edição,

Botelho optou por marcar o começo e o fim de certas cenas respetivamente com a abertura e o fechamento da íris, uma técnica que bem visivelmente reitera a artificialidade dos cortes cénicos e a presença intrusa do montador, reminiscente do cinema clássico mudo.

Estes tons de preto e branco harmonizam-se com a chuva que é omnipresente desde a primeira sequência, marcando a sua importância, que durará ao longo do filme. Imediatamente antes de se projetarem os créditos com os principais atores, o filme abre com um panorama da Baixa de Lisboa sob chuva, ao som de uma suave música de violino: uma legenda indica "Lisboa, 29 de Dezembro, 1935. Um domingo". Na cena seguinte vemos as docas lisboetas onde, debaixo de chuva, viajantes se precipitam carregando as suas malas: são passageiros chegados de barco pelo Tejo, entre eles Ricardo Reis, que entra num táxi que o leva até o hotel, com a chuva persistente, vista pela janela do veículo. Estes primeiros momentos dão uma atmosfera de frieza, humidade e escuridão ao filme, no qual a chuva e o nevoeiro são constantes. Ricardo Reis é quase sempre visto entrando e saindo munido de seu guarda-chuva, que faz duplo serviço de bengala nos poucos momentos em que a chuva cessa. A técnica de filmagem de contrapicado sublinha por momentos a calçada portuguesa molhada, tal como na cena em que Ricardo Reis passeia pelo Príncipe Real e a câmera faz grande plano nos seus sapatos e pedras do pavimento. A divisão exterior / interior não é impenetrável: num certo momento, a chuva infiltra-se por uma janela e vemos Lídia, resignada e submissa na sua função de empregada, a esfregar o chão e, em outro momento, os raios de uma trovoada iluminam o cenário, onde se ouve um trovão como se fosse fora de um palco de teatro, ambos os episódios reiterando este ambiente.

Com a maioria das cenas filmadas em interiores ou em estúdio, dominam estratégias de luz elétrica, cenas de iluminação artificial onde são destacados certos elementos, gestos e expressões, para guiar o olhar do espectador, às vezes de uma forma excessiva. Em algumas cenas, como as das visitas de Fernando Pessoa ao quarto sem janelas de Ricardo Reis, dissolve-se a noção de dia ou de noite e dá-se ênfase à escassa decoração e à mobília constituída pela cama, estante, mesinha de cabeceira, secretária e duas cadeiras. A evidente e austera técnica de iluminação dá um ar teatral a estas cenas, ao guiar desta maneira obrigatoriamente o foco da atenção do espectador. A isso juntam-se jogos de espelhos que aprofundam a dimensão do cenário. Em particular, nos encontros entre Fernando Pessoa e Ricardo Reis, em lugar de recorrer à técnica de campo / contracampo que Botelho usa predominantemente ao longo do filme (sobretudo em cenas de diálogo entre dois protagonistas), nestes episódios, veem-se através do espelho ao conversarem. Quem conhece o mundo poético de Fernando Pessoa, não pode deixar de reconhecer no desdobramento dos espelhos um símbolo do mundo heteronímico. Além disso, a presença insistente de espelhos transmite uma dimensão sinistra e onírica ao filme, como numa certa noite em que Fernando Pessoa conversa com Ricardo Reis e, vendo-se sempre através do espelho, comenta sobre a sua corporeidade invisível:

Não é bom para os mortos habituarem-se a viver com os vivos, nem os vivos se devem atravancar de mortos. Tenho de ir, agora há pouca gente nas ruas, e devo ser cauteloso, já não tenho forças para garantir a minha visibilidade. Há uns que olham através do meu corpo e nada vêm. Outros, raros, fitam-me com insistência, acham em mim qualquer coisa de estranho, mas incapazes de definir o quê.

Vários outros episódios têm recurso a esta técnica da filmagem pelo viés do espelho, tais como a cena carregada de emoção em que Lídia revela a Ricardo Reis o fado que receia para o seu irmão, que chega a Lisboa num barco para se opor ao governo e ainda com a intenção de ir para Angra do Heroísmo libertar presos políticos. Nesta cena, a presença dos espelhos deflete a luz e os dois falam-se através da imagem refletida deles próprios, o que torna mais suave a severidade de uma discussão tão pesada, como se essa discussão fosse em discurso indireto.

Junto com estes jogos de luz e de espelhos, há uma insistente presença de sombras que também contribui para a criação de imagens duplas. Durante o primeiro encontro entre Ricardo Reis e Fernando Pessoa, numa pausa na conversa, este levanta-se e aproxima-se do espelho; olha-se nele e afirma com admiração: "É uma estranha impressão. Sei que estou a olhar-me, mas não me vejo". Ao qual Ricardo Reis responde, apontando com o dedo: "No entanto tem sombra!" Para Fernando Pessoa e tal como ele lamenta, a sombra "é tudo o que [tem]". Em todas as (muitas) cenas noturnas, as sombras parecem algo exageradas, enfatizando um ambiente misterioso, sugerindo uma duplicação de formas de maneira subjetiva, determinada pelos fortes contrastes, próxima ao chiaroscuro. Outra cena marcante pela presença das sombras é a visita noturna de Lídia depois da ida de Ricardo Reis ao teatro. Ao som de uma tempestade que se ouve lá fora, Lídia introduz-se no quarto. Uma luz suave ilumina-a enquanto tira o seu négligé e a sua imagem é projetada na parede, que ocupa a parte esquerda do plano, dando assim a impressão de estarem duas mulheres-simbolicamente, talvez as duas que preocupam Ricardo Reis. Neste plano, é a sombra que preenche o vazio do cenário e dá-lhe ao mesmo tempo mais mistério e presença humana.

A filmagem a preto e branco, os jogos de luz e de espelhos, a omnipresença da morte pela demorada presença de Fernando Pessoa, o morto-vivo, criam uma atmosfera surreal que paira ao longo do filme. As contínuas chegadas e desaparecimentos de Fernando Pessoa, algo que o meio fílmico consegue representar muito bem através do uso

de raccords, acrescentam um ambiente de inesperado (Ricardo Reis nunca sabe quando Fernando Pessoa vai aparecer, desaparecer, e em quais condições...) e de místico, as conversas entre os dois envolvem com frequência o tema da morte e da vida além da morte. Em cenas como um passeio pelas arcadas da Baixa lisboeta, numa noite escura com algum nevoeiro, a estética de uma luz residual e a textura do mármore das colunas contribuem para o ambiente noir e místico do filme. Neste episódio, Fernando Pessoa anuncia que tem de ir, mas que pretende voltar, e desaparece enquanto Ricardo Reis, ainda querendo conversar, fica a olhar na direção em que o companheiro partiu, e diz a si mesmo "Promete?" A iluminação da cena é marcante: no instante em que Fernando Pessoa vai desaparecer, acena o seu adeus, iluminado por detrás, na parte central do passeio das arcadas e no centro do plano. Talvez esta imagem da silhueta do poeta dizendo adeus, banhado por uma luz incidente e envolto em nevoeiro numa noite de chuva, seja uma das mais emblemáticas do filme [fig. 1].



FIGURA 1 – Fernando Pessoa banhado por uma luz incidente

Esta imagem lembra a primeira despedida de Ricardo Reis e Fernando Pessoa em que a luz ilumina a silhueta dos dois homens no vão da porta de um quarto às escuras. Além disso, não é de surpreender que o filme comece e termine com referências à morte e idas ao cemitério, indo na última cena os dois protagonistas juntos. Há também uma curta e algo curiosa cena que se assemelha a um episódio de gangsters que, afinal, descobrimos ser uma cena de metaficção, a filmagem de um filme interdiegético. Em outro momento, numa noite carnavalesca, Ricardo Reis pensa ter reconhecido Fernando Pessoa vestido de caveira, correndo atrás dele para afinal descobrir que se tinha enganado—mais um episódio que brinca com uma ideia bem pessoana que é a do fingimento. E ainda, noutra cena, em que Ricardo Reis é convocado pela polícia do Estado, o ambiente do filme retoma este tom de *film noir*, de intriga e de suspense. Lembra-se, a este respeito, que a escolha de filmar a preto e branco recria bem esta época cinematográfica da primeira metade do século XX, a idade de ouro deste género.

Além do papel essencial da luz na estética do filme, a presença de linhas, sobretudo verticais, é primordial para a composição dos planos. Ao começar o filme, a forte chuva marca o episódio, uma imagem que voltará depois com alguma insistência. No interior do hotel e depois no apartamento de Ricardo Reis, sobressaem as linhas retas da madeira que contorna portas e janelas, as linhas curvilíneas das escadarias em espiral, a verticalidade de cortinas que balançam com movimentos de brisa. Nas cenas filmadas ao ar livre, esta insistência das linhas verticais ressurge no passeio acima referido pelas arcadas da Baixa lisboeta, mais a verticalidade das árvores em parques da cidade, e a monumentalidade das estátuas como a de Adamastor, frente à qual Ricardo Reis e Fernando Pessoa passeiam mais de uma vez. A isto junta-se a preferência de Botelho por filmar em contrapicado, técnica que usa ao longo do filme tanto em cenas interiores como exteriores, criando assim uma maior sensação de perspetiva, altura e profundidade. A estas linhas juntam-se as texturas dos materiais, a suavidade dos tecidos das cortinas que balançam ligeiramente perto de uma janela aberta, a beleza de uma moldura em gesso de luminária, os vestidos de Marcenda bordados com renda, o mármore das colunas das arcadas ou a pedra da estátua do Adamastor, para citar apenas alguns exemplos.

A predominância de linhas verticais é acompanhada por movimentos da câmera. Num certo episódio, Lídia visita Ricardo Reis no seu apartamento sob pretexto de fazer a limpeza doméstica (que ainda faz) e andam também aos beijos e abraços. Lídia desce e a câmera focaliza, num ângulo—tão recorrente neste filme—de contrapicado, no exterior do prédio, nas árvores e nas nuvens: a cena serve de intermezzo para limpar o paladar visual antes da chegada de Marcenda. Ao longo do filme, há uns planos recorrentes em que é justamente este ângulo da filmagem que domina. Apesar dos espaços reduzidos (cenas filmadas em interiores, praças ou parques de tamanhos limitados, por exemplo) esta técnica abre o horizonte dos planos, sempre de baixo para cima, e torna-se uma característica da estética do filme de Botelho. No episódio em Fátima, este ponto de vista da câmera dá relevo à pequenez dos homens à procura de um milagre divino, simbolicamente virando os olhares para os ceús de onde caem panfletos publicitários.

Botelho recorre a várias técnicas repetidamente para assinalar a transição entre cenas consecutivas. Pausar em nuvens que ligeiramente se movem, como na cena acima referida, é uma das estratégias que dão uma semelhança de continuidade entre episódios sucessivos. Em outros momentos, quando a mudança de cena é mais marcada, recorre-se à técnica do íris: a cena começa com a abertura da íris e termina com o seu fechamento até a imagem escurecer completamente, uma técnica típica do cinema mudo.

3. MONÓLOGOS, DIÁLOGOS E A TEATRALIDADE EM BOTELHO Reencontramos no filme de Botelho as personagens, as localidades, o enredo, e os diálogos principais do romance de Saramago, tal como acima mencionamos. Para quem conhece o romance, o filme oferece pouca variação à obra originária enquanto ao enredo e conteúdo. Por ter optado por uma adaptação maioritariamente fiel, o cineasta teve de afrontar certas condições de representação. Como todo o bom adaptador, Botelho teve de usar a sua criatividade e liberdade artística para preencher lacunas que de outro modo teriam desaparecido na passagem do discurso escrito, como modo de contar, para as limitações da performance filmada e do espaço a mostrar.

Neste sentido, a apresentação das personagens teve de recorrer a vários truques cinematográficos que, para alguns, podem parecer estilizados, demasiado teatrais e forçados. A apresentação formal de Ricardo Reis, no momento em que chega pela primeira vez ao hotel onde ficará durante a primeira parte do filme, é uma ilustração deste desafio ao nível da filmagem. Nesta circunstância, o cineasta optou por focalizar a ficha de entrada do hotel, na qual o recém-chegado hóspede coloca toda a sua informação pessoal. Desta maneira, o espectador toma conhecimento de pormenores referentes ao personagem principal do filme, alguns dos quais tendo consequências para o desenvolvimento do enredo (o seu nome, a sua nacionalidade, estado civil, ocupação de médico, e proveniência do Rio de Janeiro pelo navio Highland Brigade), e outros que podem parecer anedóticos ou terão pouco impacto na trama do filme (ser natural do Porto, ter 48 anos e a data exata de nascimento, por exemplo). O uso da câmera lenta e, por vezes, intrusa, auxilia a fixação de informação necessária à compreensão do enredo, tal como o demorado grande plano do número da porta do quarto de Ricardo Reis, a porta que, ao abrir-se, é a única parte iluminada do plano, enquanto o protagonista entra no quarto às escuras.

Botelho preferiu optar por aquilo a que se poderia chamar estética dialogada ao longo do filme, dando prioridade a palavras ditas—em forma de monólogos ou diálogos—em detrimento da visualização da ação. Desta maneira, consegue-se transmitir informação, dar alguma profundeza à história evocando lembranças ou eventos do passado, verbalizar sentimentos íntimos dos protagonistas (sobretudo no que se refere a Ricardo Reis e Marcenda), avançar a narrativa, e construir flashbacks. Como técnica fílmica, a prioridade dada ao falar persiste ao longo do filme, e começa por uma das primeiras cenas que retrata Ricardo Reis quando se recolhe ao seu quarto e examina papéis ao arrumar as malas. Em voz alta, lê a data "13 de novembro de 1935," e a seguir a primeira estrofe do poema "Vivem em nós inúmeros" que começa assim:

Vivem em nós inúmeros; Se penso ou sinto, ignoro Quem é que pensa ou sente. Sou somente o lugar Onde se sente ou pensa.

É esta ode que Ricardo Reis comentará na presença de Fernando Pessoa que, surpreendido, não reconhece o poema, pois foi escrito há apenas dois meses. Nesta conversa, Fernando Pessoa tinha comentado que quando uma pessoa olha para eles juntos "vê um vulto" que não é nenhum dos dois, e explica: "Uma soma de nós dividida por dois, ou melhor ainda, o produto de uma multiplicação de um pelo outro. Aritmética. Dois não se somam, multiplicam-se." Esta conversa, que ressoa com a ode de Ricardo Reis, constitui um comentário visível e artisticamente apresentado no filme pelos jogos dos espelhos, pela luz e pelas sombras. Incluído no cenário acima mencionado, num ambiente pouco iluminado que cria uma atmosfera de mistério ou até de misti-

cismo, o poema lido pelo seu autor prenuncia o seu desdobramento em relações múltiplas, principalmente com Lídia e Marcenda, mas também com o próprio Fernando Pessoa. Esta fragmentação do sujeito e a dificuldade expressada da auto-definição do eu - traços, digamos de passagem, mais característicos da lírica de Álvaro de Campos ou do Pessoa ortónimo – afastam-se do neoclassicismo estoico de Ricardo Reis, que na narrativa do filme, sujeito às paixões da carne e ao afeto, é o lugar onde vozes (de Lídia, Marcenda, Fernando Pessoa...) convergem, se manifestam, e falam. De facto, há pouquíssimas cenas no filme onde se passem diálogos sem a presença de Ricardo Reis, sendo exemplo disso um ou outro raro episódio entre Marcenda e o seu pai, o doutor Sampaio (na sala de jantar ou no quarto de Marcenda, antes de descerem para o jantar) ou breves conversas de personagens secundárias à ação principal mas que interpretam algum aspeto da vida de Ricardo Reis, tais como as mulheres vizinhas no prédio onde ele irá viver, que coscuvilham entre elas sobre as visitas ao "senhor doutor", ou os dois homens sentados no parque no Alto de Santa Catarina que comentam a partir da sua perspetiva o encontro entre Marcenda e Ricardo Reis, fazendo referência à diferença tão visível de idade entre eles, "Podia ser o pai dela" / "É arranjinho". Além dos diálogos em que Ricardo Reis é o principal interlocutor, Botelho recorreu à técnica do monólogo, sobretudo a fim de caracterizar a personagem principal pelos seus pensamentos, sentimentos e desejos, e a sua perspectiva sobre o passado. Na cena acima referida, ao arrumar as malas Ricardo Reis encontra um livro de uma biblioteca brasileira que se esqueceu de devolver. Ao bater ligeiramente na capa do livro, exclama "Ah, esqueci-me de o devolver! Deslembrança!" Coloca o livro ao lado da mesa de cabeceira onde a luz ilumina o telefone, o relógio e o livro. A câmera foca com insistência a capa do livro, para que o espectador possa ler com demora o título da obra de Herbert Quain, The God of the Labyrinth, que mais tarde voltará a ser evocado no filme. A cena

toda é imbuída de uma sensibilidade artística: a composição simples do plano, o movimento lento da câmera, a disposição mínima dos objetos que se assemelham a uma natureza morta, tudo banhado por uma luz artificial, suave e discreta. Ao mesmo tempo, a leitura em voz alta do poema a partir de um papel escrito à mão e o monólogo de Ricardo Reis, assim como os contrapicados da filmagem, dão ao episódio um aspecto teatral tão característico do filme. Noutra cena, Ricardo Reis recebe um bilhete de Marcenda explicando que não podem jantar juntos dado que, depois de saber a notícia que Ricardo Reis foi chamado pela polícia a depor, o seu pai insiste em que jantem com espanhóis que ela não conhece, e convida Ricardo Reis a conversar com ela no Alto de Santa Catarina no dia seguinte. Ricardo Reis desdobra o bilhete e lê a nota em voz alta, de novo de uma forma pouco natural para os efeitos do filme.

Além de múltiplos monólogos, destaca-se na criação de Botelho a importância dos diálogos, principalmente centrados, como é de esperar, na personagem de Ricardo Reis, e transpondo assim diálogos entre ele e Fernando Pessoa, Lídia, Marcenda, e o pessoal do hotel onde está hospedado. Até atos íntimos e pessoais, tais como o fato de tentar lembrar elementos da cidade de Lisboa, surgem em conversas ditas em voz alta. No primeiro jantar retratado no filme, Ricardo Reis pergunta ao empregado se a rua que se vê é a Rua do Alecrim; é a Rua Nova do Carvalho, de cujo nome Ricardo Reis admite não se lembrar. Os diálogos entre Marcenda e Ricardo Reis são os mais teatrais do filme e, quando não comentam o trauma da mão incapacitada, conversam de uma forma predominantemente artificial e estilizada sobre a sua relação amorosa. A teatralidade das réplicas chega a aproximar-se de um drama clássico no qual os protagonistas vociferam seus sentimentos íntimos ou até ações que tencionam fazer. Já na última parte do filme, Ricardo Reis verbaliza as suas intenções de beijar Marcenda, a sua fala servindo de aviso e de prefiguração

no enredo. O encontro acontece no seu gabinete de médico, onde Ricardo Reis anuncia, num pronunciamento digno de uma peça clássica oitocentista, "Marcenda, eu vou beijá-la", antes de a beijar pela primeira vez. Um pouco mais tarde, na mesma cena, Ricardo Reis insiste em saber o que ela sente, e Marcenda, numa longa resposta que explicita o seu estado de alma, responde: "Estou aqui sentada em casa de um homem com quem falei apenas três vezes. Vim para o ver, falar-lhe e ser beijada, no resto não quero pensar". Diálogos cheios de emoções dominam as falas entre Marcenda e Ricardo Reis, nas quais as tensões são grandes e os sentimentos fortes, tudo acompanhado por grandes planos intrusos, movimentos lentos da câmera, e música de ritmo acelerado. Em alguns destes diálogos, é como se houvesse uma experiência fora-do-corpo nas falas dos protagonistas, parecendo narrar, como o faria um narrador omnisciente, os seus estados de alma, emoções e pensamentos íntimos. Os diálogos dominam as cenas do filme nas quais pouca ação acontece frente à câmera. Sabe--se que houve uma tentativa de revolução anarquista em Espanha e que o irmão de Lídia estava envolvido no conflito. Porém, nada disso é filmado, antes referido por diálogos, notícias lidas nos jornais, o noticiário na rádio, ou barulhos acontecendo fora do plano, tal como seria de esperar de uma peça teatral ou de um filme estilizado de baixos recursos. Na maior parte das cenas, e nisso fielmente retratando os episódios do romance original, atuam poucas personagens, com a exceção da cena de abertura da chegada de Ricardo Reis no cais, a ida a Fátima, a convenção fascista na praça dos touros do Campo Pequeno, e um festejo triunfal na sala de jantar do hotel.

4. A CÂMERA FEMININA E A ARTE DE FILMAR A DEFICIÊNCIA AO FEMININO

Ao longo do filme, há vários episódios onde se focalizam as personagens femininas Marcenda e Lídia, e a perspetiva da objetiva, a

sequência das imagens, o enquadramento e o movimento da câmera, longe de neutros, são imbuídos de significado muito para além da imagem em si. De uma forma repetida e com alguma insistência, o filme justapõe as duas protagonistas femininas em cenas que sublinham uma hierarquia de classe e de habilidade física. Lídia aparece pela primeira vez no filme a subir pelas escadas do hotel na sua condição de camareira, enquanto o primeiro encontro com Marcenda, hóspede regular do hotel, acontece na sala de jantar. Ricardo Reis, já instalado à mesa, dobra o seu guardanapo e a câmera segue o seu olhar até à porta pela qual entra Marcenda, segurando a sua mão esquerda na direita, acompanhada pelo pai. Esta primeira cena de jantar enfatiza aquilo que será um dos leitmotifs do filme: a deficiência física de Marcenda, cuja mão esquerda está paralisada. Num movimento típico de campo / contracampo, repetido ao longo da cena, a câmera alterna entre o olhar indiscreto de Ricardo Reis, visivelmente intrigado pelos hóspedes recém-chegados, Marcenda e o pai, com zoom demorado nas mãos da primeira, na forma como se serve apenas da mão direita para comer, na mão esquerda imóvel ao lado do prato, na maneira como cobre a mão direita pela esquerda num gesto protetor, etc., tal como se vê na figura 2.



FIGURA 2 – Marcenda cobre a mão direita pela esquerda

No caso de Marcenda, o trabalho da câmera é chave para enfatizar esta debilidade ao ponto de a podermos considerar discriminatória, baseada na incapacidade física: cada vez que ela entra em cena, o braço morto que não se move por si próprio é destacado por uma câmera também estática que pausadamente sublinha essa imobilidade. Nisso, no imediatismo da imagem está todo o seu poder, tal como Peter Brook sugeriu: no momento em que vemos uma imagem, somos incapazes de pensar, sentir ou imaginar qualquer outra coisa (Brook, 1987: 190). A focalização obsessiva da câmera funciona como o consenso social que coloca por um lado a normalidade corporal e nas suas margens a deficiência física. Marcenda é definida pela sua deficiência, alinhando assim com a ideia articulada por Edward Jones, segundo a qual a incapacidade física domina a sua caracterização, a forma como é percebida por outrem (Jones, 1984: 9). Assim, de uma forma que se aproxima do excesso, em quase todas as cenas em que Marcenda está presente a câmera foca o braço dela e os seus movimentos desajeitados. Quando caminha, como na cena acima descrita, ela sustém a mão doente na mão sadia, ou o braço fica baloiçando sem vida ao longo do corpo. Quaisquer movimentos que precise de fazer com a mão esquerda são auxiliados pela mão direita (comer, vestir-se...). Em outros momentos, como naquele encontro ao ar livre com Ricardo Reis no Alto de Santa Catarina, a mão imóvel está protegidamente enfiada no bolso do casaco, ao abrigo de olhares indiscretos, incluindo o da câmera intrusa e impiedosa. Em todas estas cenas, numa técnica de grande plano insistente, a mão inerte ocupa o plano central, uma perspetiva auxiliada pelo uso de luz incidente. Porém, não é apenas a focalização da câmera que distingue incansavelmente a deficiência de Marcenda, mas a própria protagonista contribui para esta proeminência por insistentes falas referentes à sua debilidade, frequentemente acompanhadas por jogos mensurados de espelhos que amplificam ainda mais a imagem da mão sem vida. De facto, as principais conversas em que Marcenda participa centram-se na sua deficiência física, ao mesmo tempo que constroem uma ponte entre ela e Ricardo Reis, facilitada pela sua profissão de médico e pela desculpa de pedir-lhe a sua opinião. Para sublinhar algumas destas cenas, destaco alguns episódios. No dia seguinte a uma ida ao teatro, onde Marcenda, o pai, e Ricardo Reis se tinham apresentado formalmente, Marcenda aborda Ricardo Reis na sala de estar do hotel. Bebem um café juntos, servidos por Lídia, cujo desgosto pelo encontro a sós entre os dois hóspedes se traduz em movimentos bruscos, serviço de má cara, olhares reprovadores, o seu posicionamento entre os dois, sendo chamada à ordem duas vezes pelo mordomo Salvador, ao sair barulhenta e bruscamente pela porta batente, entornando a loiça. Neste episódio, o enquadramento coloca o casal ao centro, com Lídia ligeiramente atrás e, nos seus movimentos de ida e vinda, ela fica sempre na periferia da cena. Enquanto Salvador repreende Lídia pelo seu descuido com a loiça, Ricardo Reis pega delicadamente na mão inerte de Marcenda, acaricia-a e vira-a, ao pronunciar com lirismo e sedução "Ave doente, asa queimada, chumbo cravado no peito". Numa conversa fluida, Marcenda responde às perguntas de Ricardo Reis, cobrindo como é o seu costume a mão doente com a mão saudável, e Ricardo Reis, aproveitando o momento íntimo, avança as suas mãos pelo braço dela, tudo acompanhado por uma música de cadência grave que pára subitamente quando Marcenda retira bruscamente o seu braço, deixando Ricardo Reis de mãos vazias. Este tocar sensual das mãos nesta mise-en-scène não é gratuito e ressoa com a cena e imagens da véspera: depois da ida ao teatro, Ricardo Reis recebe Lídia no seu quarto e, no prelúdio a uma cena erótica, a câmera foca a mão de Ricardo Reis acima da de Lídia, contra o seu ventre nu.

Outro episódio em que Marcenda centraliza a sua deficiência, como se fosse ao mesmo tempo o pretexto e a substância do rendez--vous, é no encontro proposto por ela no Alto de Santa Catarina. Aqui, mais uma vez, a câmera, de uma forma intrusa e óbvia, foca a mão morta que não se mexe. Num raro momento, uma lente grande-angular abrange uma vista ampla do parque, mostrando dois homens de idade sentados ao lado e que observam e comentam a cena, para depois fazer um grande plano do banco onde Ricardo Reis e Marcenda se sentam, Marcenda com a mão "na algibeira, como um pássaro morto". De novo, Ricardo Reis pega na mão que ela lhe oferece, e ouve-se uma música suave enquanto ele a motiva a não perder a esperança. Ao retirar dele a sua mão, a conversa torna--se mais íntima e as caras dos dois ocupam o plano inteiro, Ricardo Reis acaricia-lhe o rosto, e a música suave torna-se mais dramática no auge da cena, antecipando o súbito retiro de Marcenda que se afasta e declara que é "tão tarde, tenho de ir ter com o meu pai". Em outro encontro, o terceiro entre eles, Ricardo Reis beija pela primeira vez Marcenda e, depois de a beijar vigorosamente, afasta--a com um empurrão e a câmera amplifica o ângulo da filmagem enquanto Marcenda, sem fôlego, murmura "Deixe-me... deixe-me... deixe-me...". A seguir, vemo-la pegar no braço inerte e desfalecer numa cadeira lá por perto, onde se senta, agarrando ainda o braço. Neste momento, Ricardo Reis, como se estivesse incomodado pela lembrança da deficiência ou pela súbita rejeição, fica de pé ao lado da janela, desajeitado. Apesar das fortes emoções que atravessam a cena, o que domina é a posição da mão de Marcenda. De novo, a mão aleijada é o foco da cena, tornando-se a corporificação da sua diferença em relação a Lídia-mulher de acesso fácil e sempre disposta-e, ao mesmo tempo, os gestos desajeitados de Marcenda travam os avanços amorosos de Ricardo Reis [fig. 3].



FIGURA 3 – Os gestos desajeitados de Marcenda

O trabalho da câmera ao retratar obsessivamente o braço inerte de Marcenda sublinha de uma forma impiedosa a sua deficiência. Mesmo quando, em curtos momentos, destaca a sua cara, os seus olhos, algum beijo, regressa-se sempre à mão, sendo esta o ponto de base, o refrão visual e constante de Marcenda. Sem jamais verbalizar que a deficiência proíbe o casamento entre eles, a justaposição entre as aclamações amorosas de Ricardo Reis e a resistência de Marcenda traduzem esta ligação de causa e efeito. Cada vez que os dois protagonistas estão juntos, ou a conversa trata predominantemente da mão aleijada com movimentos insistentes da câmera, ou sem referências explícitas, a câmera, em grande plano, focaliza a sua incapacidade física. Da mesma forma, numa curta cena em que Marcenda escreve uma nota a Ricardo Reis, frente ao espelho no quarto do hotel, a câmera não deixa de sublinhar a mão que escreve e a que fica imóvel ao aproximar-se em grande plano. Neste momento, o espelho, refletindo-a da cintura para cima, parece ampliar a cena, a deficiência de uma mão e a agilidade da outra. Por último, num episódio que se destaca do resto do filme, por ser filmado fora de Lisboa e jogar com vários planos oníricos, Ricardo Reis vai a Fátima na esperança de lá encontrar Marcenda. No comboio da ida, ele sonha com ela, vestida de noiva, curada quando o cortejo de Nossa Senhora de Fátima passa pela sua frente, logo depois conseguindo levantar o braço aleijado por si própria e tornando-se o alvo de todos os que à sua volta acreditam no milagre que acabam de presenciar. Na realidade, este episódio da ida de Ricardo Reis a Fátima será um fracasso, porque lá não encontrará Marcenda, nem haverá milagre algum.

Mesmo se a viagem a Fátima não é propriamente a conclusão do filme, de certa forma o insucesso desta jornada e a impossibilidade de curar a mão aleijada de Marcenda culminam neste episódio e marcam a irresolução da narrativa, impedindo uma aproximação entre ela e Ricardo Reis. Apesar de o filme terminar numa nota geralmente pessimista (morte do irmão de Lídia, afastamento definitivo de Marcenda, ausência de cura para a sua mão, gravidez de Lídia que resolve criar a criança sozinha, etc.) e a imagem de Ricardo Reis acompanhando Fernando Pessoa até ao cemitério para ambos deixarem a vida dos mortais, corresponde à estética das imagens que traduz estas sensações, dificilmente deixando o espectador indiferente. O que caracteriza a obra é a beleza dos planos, da fotografia, da luz, dos espelhos e das texturas: a experiência de assistir a este filme, independentemente de se conhecer, ou não, o romance de base, é uma viagem visual pelos suaves ou dramáticos tons sépias dos episódios, que levam o espectador a negociar visualmente com a escuridão, a pasmar-se frente aos jogos dos espelhos, a absorver o lirismo e o misticismo de falas, músicas e sombras, e a sentir que afinal esta adaptação tem a sua própria essência orgânica e artística. É nisso e em tudo o mais que O ano da morte de Ricardo Reis por João Botelho é uma obra de arte de luz, som e pouca ação.

REFERÊNCIAS

- BROOK, P. (1987). "Filming a Play", in *The Shifting Point: Theatre, Film, Opera, 1946-1987* (pp. 189-92). New York: Harper and Row.
- DIXON, W. W. (2015). *Black & White Cinema. A Short History*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- ELLIS, J. (May/June 1982). "The Literary Adaptation". Screen, 23: 3-5.
- HUTCHEON, L. (2013). *Uma teoria da adaptação*. 2.ª ed., Trad. A. Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC.
- Jones, E., et. al. (1984). Social Stigma: The Psychology of Marked Relationships. New York: W. H. Freeman and Company.
- LI, J. (2012). "Discoloured Vestiges of History: Black and White in the Age of Colour Cinema". *Journal of Chinese Cinemas*, 6.3: 247-62.
- Pullman, P. (24 nov. 2004). "Let's Pretend". *The Guardian*, disponível em http://www.guardian.co.uk [consultado em 28 de julho 2021].

MARIA SARA COMO PERSONAGEM DE RELEVÂNCIA: A FIGURAÇÃO DE UM NOVO FEMININO POR JOSÉ SARAMAGO NO ROMANCE PORTUGUÊS

MARIA SARA AS A RELEVANT CHARACTER: FIGURATION OF A NEW FEMININE BY JOSÉ SARAMAGO IN THE PORTUGUESE NOVEL

Maristela Kirst de Lima Girola
UNILASALLE
https://orcid.org/0000-0002-6974-0408

RESUMO

Este ensaio tem como objetivo analisar a personagem Maria Sara, de *História do cerco de Lisboa* (1989) de José Saramago, buscando demonstrar como o escritor concretiza uma nova forma de representar a mulher na literatura portuguesa, rompendo com antigas formas de construir literariamente as personagens femininas, que estavam ligadas à ideologia da domesticidade. Procura-se mostrar a construção dessa nova figuração a partir da análise das categorias de personagem e espaço ficcional como inter-relacionadas. Dá-se ênfase à relação de amor construída na narrativa romanesca entre a personagem feminina, Maria Sara, e a personagem masculina, Raimundo Silva, percebendo-a como elemento de subversão do marialvismo português, como descrito por José Cardoso Pires, em *Cartilha do marialva ou das negações libertinas* (1967). Identifica-se, assim, nas personagens femininas de José Saramago, o potencial de humanidade e complexidade que as caracteriza.

Palavras-chave: José Saramago, História do cerco de Lisboa, personagem, marialvismo

ABSTRACT

This essay aims to analyse the Saramago's feminine character Maria Sara of *The History of the Siege of Lisbon* (1989), showing how the writer represents

the woman in the Portuguese literature in a different way, comparing with old fictional modes connected to female domesticity ideology. The study intents demonstrate the construction of this new fictional feminine figuration analyzing narrative categories as character and space in correlation. It emphasizes the love relationship between Maria Sara and Raimundo Silva, demonstrating how Saramago literary deconstructs the Portuguese patriarchy that was described in *Cartilha do marialva ou das negações libertinas* (1967) by José Cardoso Pires. The article shows that Saramago's feminine characters have a strong potential of humanity and complexity.

Keywords: José Saramago, The History of the Siege of Lisbon, character, portuguese patriarchy

As heroínas da obra de José Saramago, de uma maneira geral, são fortes e assinalam um marco na representação do feminino no romance português. Neste ensaio, escolhemos a personagem Maria Sara, de História do cerco de Lisboa (1989), como objeto de análise por denotar uma identidade fortemente constituída e afastada das imagens antigas do feminino consagradas em diferentes momentos literários, propondo um novo paradigma da personagem. Nesse sentido, cabe destacar que, no referido romance, Saramago subverte, por exemplo, a forma tradicional de representar a relação de amor entre o homem e a mulher, condicionada pela visão patriarcal, em que a mulher jamais iguala-se ao parceiro, sendo um elemento subalterno à força do homem. Assim, pensar sobre a relação que o autor constrói entre Maria Sara e o revisor de textos, Raimundo Silva, torna-se extremamente relevante para percebermos a nova figuração da personagem feminina proposta por Saramago. Entendemos como figuração ficcional não apenas a caracterização da personagem, mas também, como explica Carlos Reis, a discursividade "como processo e dinâmica constitutiva da personagem" (Reis, 2018: 27).

Igualmente importante é refletir sobre a relação estabelecida pelo autor entre espaço e personagem de forma a suplantar o feminino passivo, de caráter acabado e restrito ao âmbito doméstico. Ao analisar a personagem Maria Sara, este ensaio tenciona demonstrar a contribuição saramaguiana para a nova representação da mulher no romance português, entendendo a segunda metade do século XX como período de significativo e inusitado avanço na configuração literária da mulher portuguesa, pela complexificação do processo de construção da personagem e pela subversão do espaço ficcional, deixando para trás as heroínas de períodos estéticos anteriores.

Já de início, podemos afirmar que Maria Sara representa a mulher que contraria a ideologia da domesticidade que apregoa os espaços públicos como restritos aos homens e que, dessa forma, marginaliza socialmente a mulher e a anula como sujeito: "Elas passam a ser e a viver para os outros e não para si mesmas e sua afirmação pessoal consiste precisamente em negar-se como pessoa" (Rocha-Coutinho, 1994: 33). No contexto português, essa ideologia pode ser sintetizada pelo conceito de "marialvismo", como descrito por José Cardoso Pires em *Cartilha do marialva ou das negações libertinas* (1967), ao dialogar com a obra *Carta de guia de casados* (1651) de D. Francisco Manuel de Melo, em que fica patente a desigualdade entre os sexos, principalmente, no que tange à parceria sentimental. Cardoso Pires identifica sinais de marialvismo em grande parcela das heroínas da literatura portuguesa, ainda no século XX, como segue:

a) a heroína, na nossa ficção realista, não tem, por via de regra, passado sexual; b) dar-se em beleza significa dar-se desprevenidamente (ainda que com desejo); c) o adultério é, primeiro que tudo, loucura da carne; d) a heroína entra no romance pelos sentimentos femininos, nunca pela sua inteligência; e) o uso de certas imagens de erotismo primário, tais como: égua, flor sanguínea, ancas luarentas, etc. (Pires, 1967: 166)

A prerrogativa marialvista passa a ser desconstruída por escritores como Agustina Bessa-Luís e o próprio José Cardoso Pires,¹ a partir da década de 50,² sendo seguidos por outros, mais tarde, em especial, a partir dos anos de 1970 e 80, entre os quais, destaca-se José Saramago. Entre tantas personagens dignas de nota, salientamos Maria Sara como um dos exemplos principais da rejeição do viés marialvista na literatura portuguesa. A personagem de Saramago, Maria Sara, mostra-se uma mulher plenamente realizada como pessoa. É alguém que teve acesso à educação formal e que possui uma profissão, uma carreira e um cargo de liderança. Maria Sara entra em contato com a personagem Raimundo sendo-lhe superior na hierarquia da editora para a qual ambos trabalham. E, na parceria amorosa, nem de longe pode ser vista como subalterna.

Retomando um pouco a trama do romance, cabe lembrar que, em *História do cerco de Lisboa*, Saramago discute o tema da portugalidade, tão caro aos escritores após a Revolução de Abril de 1974, recuperando e reelaborando o momento histórico e simbólico da tomada de Lisboa dos muçulmanos por D. Afonso Henriques, no ano de 1147, possível propulsor de um posterior sentimento de nacionalidade. Raimundo Silva, o revisor de um livro de História sobre o assunto, é tomado pela tentação de alterar o sentido do texto, escrevendo um

¹ Segundo Maria Luíza Remédios (2000), José Cardoso Pires "insere-se na luta pela inclusão da mulher, não como Eva tentadora e perigosa, mas como sujeito de uma história individual e coletiva" (Remédios, 2000: 108).

² A abordagem da segunda metade do século XX como período de transformação da construção da personagem feminina e do espaço ficcional no romance português foi tema de nossa tese de doutoramento, sob a orientação da Professora Dr.ª Maria Luíza Ritzel Remédios (PUCRS) e da Professora Dr.ª Helena Carvalhão Buescu (Universidade de Lisboa). A tese, intitulada *Entre a casa e a rua: o espaço ficcional e a personagem feminina no romance português da segunda metade do século XX*, foi publicada pela Editora Juruá no Brasil e em Portugal, no ano de 2013.

não no lugar de um sim, afirmando que os cruzados não ajudaram os portugueses no cerco a Lisboa. Tal atitude, que rompe com a conduta esperada de um profissional como ele, estabelece o conflito que desencadeia o enredo e que faz o revisor conhecer Maria Sara. É dela que virá a força necessária para que Raimundo transforme-se e tenha a coragem de prosseguir com seu questionamento histórico, fazendo o exercício de escrita de uma nova versão da história do cerco.

Ao mesmo tempo em que a nova história do cerco é escrita, um outro cerco também vai sendo narrado, isto é, a aproximação entre o homem e a mulher, entre Raimundo e Maria Sara, que, pouco a pouco, vão depondo as armas e dando trégua para a guerra entre os sexos, aptos a viverem um relacionamento amoroso pleno e verdadeiro. Transcrevemos a seguir um trecho do romance que muito bem ilustra o nosso argumento de que Saramago estabelece uma nova figuração da mulher e de sua relação com o homem:

Maria Sara chegou à hora que tinha prometido. Trazia alguma comida, munições de boca lhe chamaríamos com maior propriedade vocabular, pois veio para uma guerra, e muito consciente das suas responsabilidades, Sim, um beijo, dois, três, mas não te distraias, a trabalhar estavas, a trabalhar continuas, o tempo chega para tudo, mesmo quando é pouco, e nós vamos ter duas noites inteiras e um dia completo, a eternidade, dá-me mais só um beijo, e agora senta-te, diz-me apenas como vai a história (...)

Não estou a falar de Ouroana, Estás a falar de mim, bem o sei, mas o que dizes não me agrada, Calculo, Dure esta relação o que durar, quero vivê-la limpamente, gostei de ti pelo que és, presumo que o que sou não te impede de gostares de mim, e basta, Desculpa-me, Não adianta pedires desculpa, o mal está em vocês, homens, todos, a macheza, quando não é a profissão é a idade, quando não é a idade é a classe social, quando não é a classe social é o dinheiro, alguma vez vocês se decidirão a ser

naturais na vida, Nenhum ser humano é natural, Não é preciso ser-se revisor para saber isso, uma simples licenciada não o ignora, Parece que estamos em guerra, Claro que estamos em guerra, e é guerra de sítio, cada um de nós cerca o outro e é cercado por ele, queremos deitar abaixo os muros do outro e continuar com os nossos, o amor será não haver mais barreiras, o amor é o fim do cerco. (Saramago, 1989: 329-30)

De acordo com Maria Alzira Seixo, o que ocorre de forma efetiva no universo ficcional é o namoro de Raimundo e Maria Sara, mas a aproximação entre os dois só acontece porque Raimundo cometeu um erro, temos, então: "uma história de amor, porque se faz por amor e de amor-personagens vão emergir desse cerco, Mogueime e Oureana, que representarão, nesse tempo da fundação da história nacional, e noutro plano da narrativa, a própria história de amor entre Raimundo e Maria Sara" (Seixo, 1999: 75-76).

Acrescentamos que se trata de uma história de amor firmada na igualdade, ou seja, não é uma relação capenga, em que um sobrepuja o outro. Maria Sara representa a consolidação de uma nova mulher, como imaginada por Simone de Beauvoir, ou seja, aquela que está liberta do discurso da natureza, é senhora de seu corpo, desempenha papel econômico e goza da plenitude de sua pessoa (Beauvoir, 1980a: 157). Maria Sara, assim, pode ser vista como a nova personagem tão esperada por Alexandre Pinheiro Torres que ainda não a identificava na literatura portuguesa em 1970, "gostaria, porém, de um dia poder me referir a um livro onde a mulher surgisse política, econômica e espiritualmente como um fator de importância" (Torres, 1976: 182).

Além disso, podemos reconhecer na relação de Maria Sara e Raimundo a presença do companheirismo, do respeito e da admiração mútua, que formam a base para uma parceria amorosa equilibrada. O casal construído por Saramago mostra-nos o amor heterossexual como pensado por Beauvoir: "Dois parceiros [que] se reconhecem

mutuamente como semelhantes; em havendo no homem e na mulher um pouco de modéstia e alguma generosidade, as ideias de vitória e de derrota ficam abolidas: o ato de amor torna-se uma livre troca" (Beauvoir, 1980b: 461).

Na relação de amor de Raimundo e Maria Sara, esta última tem parte ativa e importante. Isso porque Maria Sara é uma consciência, um sujeito, com destino próprio e que interage com o homem, em um percurso de mútuo aprendizado. Explica Beauvoir sobre as heroínas de Stendhal o que também caberia dizer a respeito das heroínas de Saramago:

Provação, recompensa, juiz, amiga, a mulher é realmente em Stendhal o que Hegel em dado momento se viu tentado a considerá-la: essa consciência outra que, no reconhecimento recíproco, dá ao sujeito outro a mesma verdade que recebe dela. O casal feliz que se reconhece no amor desafia o universo e o tempo; basta-se, realiza o absoluto. Mas isso pressupõe que a mulher não é simples alteridade; é ela própria, sujeito. (Beauvoir, 1980a: 293)

Ressalvaríamos que José Saramago vai além de Stendhal, superando-o, uma vez que as heroínas de Stendhal, como explica Beauvoir (1980a: 297), comovem mais do que os heróis em decorrência de uma entrega ao amor com "desenfreada violência", o que se revela ainda como uma expectativa machista no que tange à mulher. Já a entrega amorosa das personagens femininas de Saramago ocorre em uma dimensão de reciprocidade e equilíbrio, como percebemos na conduta de Maria Sara.

No romance em análise, embora o foco da narrativa seja a trajetória de aprendizagem de Raimundo Silva, é por meio das intervenções de Maria Sara que o revisor aprende sobre o mundo e sobre si mesmo. Dessa forma, Maria Sara não é simplesmente "o outro", um reverso do masculino, é antes um ser humano completo, uma personagem complexa, com um passado e uma história próprios e com um destino cuja construção ocorrerá com o seu protagonismo lúcido: "Dure esta relação o que durar, quero vivê-la limpamente, gostei de ti pelo que tu és, presumo que o que sou não te impedes de gostares de mim, e basta" (Saramago, 1989: 330).

Nesse tipo de relação, tanto o homem quanto a mulher ganham:

sendo a mulher uma igual para o homem, poderá entendê-lo mais completamente (...) Dois seres separados, colocados em situações diferentes, defrontando-se em sua liberdade e procurando a justificação da existência, um através do outro, viverão sempre uma aventura cheia de riscos e de promessas. (Beauvoir, 1980a: 293-94)

Assim, vemos Raimundo abandonar a posição marialvista e o medo dos sentimentos, homem e mulher estão juntos em uma aventura existencial e afetiva. Maria Sara de *História do cerco de Lisboa* representa bem a galeria de heroínas saramaguianas em que reconhecemos a consolidação de uma nova figuração do feminino, ou seja, temos na ficção de Saramago personagens distantes das heroínas apontadas por José Cardoso Pires (1967), isto é, sem passado sexual, sem inteligência e sem vontade. Mostrar literariamente a mulher como um ser humano pode, à primeira vista, parecer algo simples, mas não o é. Saramago alcançou esse intento ao construir as suas heroínas:

Generosas e autênticas, nelas [nas personagens femininas] se depositam os méritos que Saramago mais valorizava, representando, no seu conjunto, a humanidade desejada, ao mesmo tempo que são implicitamente confrontadas com o modelo de homem face ao qual se mostram mais robustas tanto na sua alma como nas suas ações. Trata-se de grandes personagens credíveis, carnais, que não reúnem virtudes idealmente,

mas que se perfilam através de comportamentos humanos (...). E para confirmar isso aí estão, brilhando nas suas páginas, Blimunda, Lídia, Maria Sara, Maria Guavaira, Joana Carda, Maria Madalena, a mulher do médico, Marta, Isaura. (Gómez Aguilera, 2010: 177)

Como explica Maria Helena Sansão Fontes (2005: 3-5):

Em Saramago, a 'força' atribuída à mulher provém também de uma estatura mítica, ainda que os propósitos a atingir, a partir da cumplicidade que existe entre mulher e homem nos romances não se revistam dessa certeza de um Conhecimento que extrapole os limites imanentes. (...) Dotadas de uma magia especial, essas mulheres não se confundem com as heroínas das narrativas tradicionais e tampouco com os seres comuns, terrenos, das narrativas contemporâneas, entretanto, representam a mulher humana, aquela que atua ao lado do homem como igual e ao mesmo tempo diferente, que não é reverenciada como ser divino, mas é mitificada como ser superior.

Em síntese, a característica principal das personagens femininas de Saramago é a força. Além disso, elas apresentam relevância e suscitam novos significados, como afirma Vera Bastazin (2006: 145) a respeito das heroínas do autor: "A personagem feminina parece ter destaque especial no romance saramaguiano; a ela não se confere um perfil heroico, mas ainda se lhe atribui uma função densamente significativa enquanto produtora de novos significados textuais." Contudo, nesse contexto, gostaríamos de ressaltar que a nova figuração da personagem feminina em Saramago dá-se em equilíbrio com a figura masculina. Sobre isso, expressa Ivi Barile (2008: 8):

A escrita saramaguiana não trata apenas de inibir a matriz patriarcal, ignorando com isso o papel do homem. O que há é o resgate das culturas primitivas matriarcais, com a mulher e o homem governando em igualdade e harmonia. Por este motivo, o homem também é muito importante em seus romances já que, em união com a mulher, incentivado e guiado por ela, partem juntos, através do amor, para uma travessia (humana) existencial, na busca do conhecimento.

Seixo (2010: 8) manifesta opinião semelhante ao declarar que as personagens femininas de Saramago são marcantes e compõem uma galeria das mais notáveis no romance português, entretanto, enfatiza que não se pode perder de vista que "também as personagens masculinas se recortam em regular impressividade". O mesmo afirma Gómez Aguilera (2010: 278) ao abordar o amor na obra de Saramago como "uma força austera e comovedora que resgata e sublinha os traços humanos mais positivos, associada a caracteres encarnados em grandes mulheres redentoras, mas também em homens tão singulares."

A representação do momento de união feliz e verdadeira entre o homem e a mulher pode ser percebida na cena do encontro sexual de Raimundo e Maria Sara. Essa passagem é descrita com muita beleza e erotismo, há cumplicidade nos olhares, sorrisos e carícias. Ana Maria Valença (1993: 57) entende que Saramago não diferencia as libidos masculina e feminina, mostrando que a primeira não é só genital nem a segunda é só emocional: "O texto de Saramago reverte essa diferença. Anulando o falocentrismo cultural, Raimundo Silva é mostrado como um homem que tem pudores e anseios como as mulheres." O cerco e as barreiras entre ambos caem ao tocarem-se nus. O narrador celebra o ato de amor como momento de integração com o mundo: "Quando surdamente gritaram, quando as comportas do dilúvio se abriram sobre a terra e as águas da terra, e depois a calma, o largo estuário do Tejo" (Saramago, 1989: 295).

Em *História do cerco de Lisboa*, podemos encontrar a rejeição da visão patriarcal de amor, pois esse sentimento é mostrado como elemento relevante para a subjetivação não só da personagem masculina, mas também da personagem feminina, como ápice de consagração desse equilíbrio. No romance, encontramos a nova mulher, ou seja, um ser íntegro em uma nova relação com o homem, representada pelo relacionamento intersubjetivo entre Maria Sara e Raimundo.

Não podemos perder de vista também a maneira como Saramago constrói e explora o espaço ficcional, relacionando-o às personagens, e como ele nos mostra uma mulher que ocupa o espaço público e ganha seu próprio sustento. A conquista da independência econômica foi um fator que permitiu às mulheres vivenciarem a relação com o homem de forma diferente. Como demonstrar e viver um amor em plenitude quando o casamento é uma espécie de carreira e de destino? Se antes apenas o homem tinha acesso à vida pública, somente a ele poderia caber o papel protagonista em uma relação, restando à mulher ser somente o objeto de seu amor. A heroína saramaguiana rompe com a restrição ao espaço doméstico e pode manifestar de forma ativa o seu sentimento. Maria Sara é a figuração da nova mulher, a que estudou na universidade, a que trabalha, a que é livre em todos os sentidos e que escolhe unir-se ao homem. A supervisora e o revisor simbolizam a junção de duas liberdades:

cada um dos amantes se sentiria então como si mesmo e como outro: nenhum abdicaria sua transcendência, nenhum se mutilaria; ambos desvendariam juntos, no mundo, valores e fins. Para um e para outro, o amor seria uma revelação de si mesmo pelo dom de si e o enriquecimento do universo. (Beauvoir, 1980b: 436)

No que concerne especificamente à construção do espaço na narrativa em análise e de como ela contribui para a complexificação da personagem feminina, é fundamental salientar que Maria Sara é uma figura que se afasta da ideia de casa como universo feminino, característica que marcara a configuração literária da mulher ao longo do tempo. Maria Sara pode ser relacionada à rua e ao movimento, ou seja, ao espaço público e do trabalho. Ela ingressa na narrativa e na vida de Raimundo Silva por um motivo profissional. Além disso, a casa que podemos encontrar no romance é a casa do revisor e é nesse espaço que Maria Sara, pouco a pouco, vai adentrando. Saramago nos apresenta um homem muito identificado com o seu espaço doméstico, o que por si só merece a nossa atenção. Raimundo vive em um apartamento próximo ao Castelo de São Jorge, em Lisboa. Temos, então, a casa como um universo masculino, antes da chegada de Maria Sara, frequentada apenas pela mulher a dias, excetuando-se o espaço do escritório, interditado para a limpeza: "Os papéis do escritório de Raimundo Silva estão sempre como ele os deixou, pela simples razão de que a senhora Maria não pode tocar-lhes" (Saramago, 1989: 91).

Segundo José Joaquín Parra Bañón (2006: 214-15), nos romances saramaguianos, podemos identificar dois tipos de casa: "la que es padecida por el hombre em soledad y la que es habitada en comunión por la família". A casa de Raimundo Silva enquadra-se no primeiro tipo e é também "el recinto bélico en el que por primera vez descubre la casa carnal y compasiva de María Sara" (Parra Bañón, 2006: 215). Para Parra Bañón, os homens solitários de Saramago parecem "huéspedes de su casa, casi asilados que a duras penas se soportan a si mismos y a sus cosas. En sus conflictos y en su austeridad, en la enajenación del habitante respecto a ella y sus contenidos, tienen algo que ver con las celdas conventuales" (Parra Bañón, 2006: 215).

Após o primeiro encontro com Maria Sara, no espaço da editora, ao voltar para o lar, é como se o espaço da casa sofresse modificação, o que metaforiza a transformação que a personagem começara a sentir ao envolver-se com a supervisora: "A casa tornou-se subitamente

pequena, até a própria janela aberta para as três vastidões, a da cidade, a do rio, a do céu" (Saramago, 1989: 96). O espaço da casa expandese assim como a própria personagem. Seu mundo é ampliado pelo contato com Maria Sara, o que provoca uma sensação de estranheza, ele passa a se distinguir de seu ambiente doméstico que é reflexo de seu antigo modo de ser: "Raimundo Silva pousou o pires e a chávena na mesa-de-cabeceira, Quem sabe se não é um sintoma esta impressão de estranheza, como se não fosse a minha casa ou não pertencesse eu a este lugar e a estas coisas" (Saramago, 1989: 114).

Já o espaço de Maria Sara é a sua sala na editora, ou seja, é destacada a mulher em seu local de trabalho, fora de casa. Raimundo adentra esse universo proposto por Saramago como feminino, observando-o de maneira atenta:

Nunca como hoje teve uma consciência tão aguda, assustadora quase, da materialidade das coisas, um puxador que não é a sua simples superfície luzidia, polida, mas um corpo de cuja densidade pode aperceber-se até ao encontro com essa outra densidade, a da madeira, e é como se tudo isto fosse sentido, experimentado, palpado dentro do cérebro, como se os seus sentidos, agora todos eles, e não só a visão, reparassem no mundo por terem finalmente reparado num puxador e numa porta. (Saramago, 1989: 166-67)

Como vemos, Saramago inverte o que comumente foi representado literariamente da sociedade patriarcal, ligando o homem ao âmbito da casa e a mulher à esfera pública. Em relação ao espaço ficcional, ainda cabe dizer que Maria Sara e Raimundo constroem um espaço em comum, pouco a pouco, aproximados pelo interesse em imaginar e recriar o cerco de Lisboa. A visão da cidade a partir da janela propicia novos horizontes para ambos. Sobre isso, é interessante a reflexão de Seixo que entende a janela, no romance, como:

Símbolo de uma desobstrução (social, psicológica), vai ser dedicada à 'visão' de um cerco (trata-se não só de cercar Lisboa mas de cercar o livro, e de cercar o corpo de Maria Sara, de cercar enfim as suas hipóteses de ser humano). Ao contrário da janela, o cerco é justamente um ameaça de oclusão e entretece relações dúbias com o paradigma esconder/mostrar. É claro que a janela também 'cerca', mas cerca para melhor fazer ver e não para destruir, cerca para isolar, e como que para engrandecer, como numa lente, e talvez por isso algumas das simpatias do narrador e da sua amada vão mais para os mouros sitiados do que para os cristãos sitiantes, eles próprios se sentindo cercados, e em duplo sentido, ou pela própria força amorosa que os concentra em si mesmos, e os leva para junto da janela (fase do primeiro encontro amoroso), ou pela circunstância social que sempre cria problemas e que só o amor resgata. (Seixo, 1999: 79)

Conforme Harold Bloom (2010), em entrevista, História do cerco de Lisboa é uma exaltação do amor entre o homem e a mulher: "Lembro-me de poucos livros do século XX e mesmo do início do século XXI que trataram da paixão de forma tão charmosa". É em José Saramago que vamos encontrar, enfim, a rejeição e a desconstrução da perspectiva patriarcal de amor que vigorava na literatura portuguesa. O casal Raimundo e Maria Sara de História do cerco de Lisboa pode ser considerado um dos mais bem realizados exemplos de representação literária do homem e da mulher como figuras em pé de igualdade na parceria amorosa, mostrados como forças diversas, mas em harmonia. Além disso, em Saramago, a casa não é reduto exclusivo de mulheres e nem a rua é universo só de homens, são locais de encontro. A articulação entre espaço e personagem pode ser entendida como um processo de tecer interrogações e reflexões acerca da representação da mulher e de um tipo de sociedade, isto é, a patriarcal portuguesa. Como esclarece

Helena Carvalhão Buescu, "o espaço é representação, construção e projeção cultural, fruto de pressupostos, parte integrante da *visão do mundo*, que é sempre modo de produzir sentido" (Buescu, 1990: 76-77).

Por fim, no que se refere especificamente à personagem Maria Sara, podemos afirmar que ela apresenta a sabedoria que marca as figuras femininas do escritor português. Ela é inteligente, independente e ocupa posição de destaque no trabalho. É sexualmente livre, uma mulher forte, que não se mostra subalterna em relação à figura masculina. Influencia Raimundo de forma intensa, partindo dela os conselhos e as ponderações sobre a vida. No campo afetivo, torna-se sua companheira, despertando e fortalecendo nele o que há de ousadia e coragem. Sobre as personagens femininas de Saramago, explica Gómez Aguilera:

Saramago deposita a sua confiança numa mulher que assume a sua consciência específica, diferenciada dos padrões masculinos, que defende a sua exclusiva razão de ser. E convidava-a para gerir a sua própria condição (...). Ativo defensor das causas da igualdade feminina e das reivindicações de gênero, em particular das que são contra a violência e a opressão que as mulheres sofrem (...) mostrava-se convencido de que as atitudes e atributos femininos representavam uma fundada esperança para a humanidade. (Gómez Aguilera, 2010: 278)

Temos assim a nova figuração do feminino proposta por Saramago que, em poucas palavras, pode ser definida como uma representação ficcional da mulher, no romance, como uma subjetividade em sua complexidade, construindo-a como uma personagem de relevância. Há uma quebra de paradigma em relação a representações literárias anteriores da mulher, idealizadas, estereotipadas e desprovidas de grande potencial de humanidade.

REFERÊNCIAS

- BARILE, Ivi (2008). A voz e a vez de Eva: a nova heroína contemporânea presente em obras de José Saramago. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Bastazin, Vera (2006). Mito e poética na literatura contemporânea: um estudo sobre José Saramago. Cotia: Ateliê.
- Beauvoir, Simone de (1980a). *O segundo sexo*, v. I. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- (1980b). *O segundo sexo*, v. II. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BLOOM, Harold (2010). "Um talento que lembrava Shakespeare" (entrevista), [em linha] disponível em http:www.estadao.com.br [consultado em 24 de julho de 2010].
- Buescu, Helena Carvalhão (1990). *Incidências do olhar: percepção e representação. Natureza e registo descritivo na evolução do romance romântico (Portugal, França, Inglaterra)*. Lisboa: Caminho.
- Fontes, Maria Helena Sansão (2005). "A personagem mítica em Saramago e Guimarães Rosa", in *No Limite dos Sentidos*. v. 1 CD. Niterói. XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa. Niterói: Instituto de Letras da UFF.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando (2010). *José Saramago nas suas palavras*. Alfragide: Caminho.
- Parra Bañón, José Joaquín (2006). "Arquitectura de palabras/palabras de arquitectura. Sobre José Saramago, la casa e el laberinto.", in Adriana Alves de Paula Martins e Mark Sabine (eds.), *In dialogue with Saramago: essays in comparative literature*. Lisboa: Fundação Luso Americana e Calouste Gulbekian.
- PIRES, José Cardoso (1967). Cartilha do marialva ou das negações libertinas. 3.ª ed., Lisboa: Ulisseia.

- REIS, Carlos (2018). *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem.* 3.ª ed., Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Remédios, Maria Luíza Ritzel (2000). "O despertar da Eva: a mulher na ficção de José Cardoso Pires", in Maria Luíza Ritzel Remédios (ed.), О despertar de Eva: gênero e identidade na ficção de língua portuguesa. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- ROCHA-COUTINHO (1994). Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares. Rio de Janeiro: Rocco.
- SARAMAGO, José (1989). *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SEIXO, Maria Alzira (1999). Lugares da ficção em José Saramago. O essencial e outros ensaios. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2010 / jun.-jul.). "Inventar o real". *Jornal de Letras*, *Artes e Ideias*, 1037. Lisboa.
- TORRES, Alexandre Pinheiro (1976). O Neo-Realismo literário português. Lisboa: Moraes.
- Valença, Ana Maria Macedo (1993). O amor é o fim do cerco: o erotismo em História do cerco de Lisboa. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

L'ESSAI SUR LA CÉCITÉ DE SARAMAGO : SUR LA POSSIBILITÉ D'UNE INTERSUBJECTIVITÉ PUREMENT ACOUSTIQUE¹

O ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA DE SARAMAGO: SOBRE A POSSIBILIDADE DE UMA INTERSUBJETIVIDADE PURAMENTE ACÚSTICA

BLINDNESS BY SARAMAGO: ON THE POSSIBILITY OF A PURELY ACOUSTIC INTERSUBJECTIVITY

Reinan Ramos dos Santos Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne https://orcid.org/0000-0002-1474-7442

RÉSUMÉ

Le but de cet article est de lire L'Aveuglement ou l'Essai sur la cécité (1994) de Saramago suivant deux fils conducteurs. Le premier est celui de la critique de la métaphore de la lumière : à notre avis, Saramago tente dans l'Essai de tirer toutes les conséquences que l'hypothèse fictionnelle d'une épidémie de cécité par excès de lumière pourrait avoir sur la réalité de la vie sociale moderne. C'est l'occasion aussi pour Saramago de critiquer le projet moderne de civilisation des « Lumières », et d'élaborer une nouvelle interprétation des concepts d' « état de nature » et de « contrat social ». Le second fil est celui de la conception d'intersubjectivité acoustique implicite, mais présente dans l'Essai. À notre avis, Saramago propose une approche originale du phénomène intersubjectif, qui jusque-là avait été toujours compris à partir du primat du visible et dans une vision subjectiviste. Dans

¹ Ce texte est la version remaniée de mon travail de conclusion de cours pour le séminaire de master donné par Jocelyn Benoist à la Sorbonne en l'année 2021. Je remercie Benoist pour les conseils et pour les pistes de recherche offertes tout au long de l'écriture de cet essai.

l'*Essai*, il est possible de penser l'émergence d'une réalité commune et anonyme constituée comme audible au premier abord, et qui conditionne par la suite l'individuation et la socialisation humaines. Dans cette étude, nous voulons mesurer les implications de cet essai littéraire pour la pensée de l'intersubjectivité, en prenant au sérieux philosophiquement la réalité qui en découlerait.

Mots clés : Saramago, phénoménologie, ouïe, intersubjectivité, communauté, pandémie

RESUMO

O objetivo principal deste artigo é ler o Ensaio sobre a cegueira de Saramago (1994) seguindo dois aspetos de sua obra. O primeiro diz respeito à sua crítica da metáfora da luz: a nosso ver, Saramago tenta extrair no Ensaio todas as consequências que a hipótese ficcional de uma epidemia de cegueira por excesso de luz poderia ter sobre a realidade da vida social moderna. É também uma oportunidade para Saramago de criticar o projeto civilizacional concebido durante o período iluminista e de desenvolver uma nova interpretação dos conceitos de "estado de natureza" e de "contrato social". O segundo aspeto diz respeito à sua conceção de intersubjetividade acústica, certamente implícita, mas presente no Ensaio. A nosso ver, Saramago oferece uma abordagem original do fenômeno intersubjetivo, que até então sempre foi compreendido à partir do primado do visível e numa visão subjetivista. No Ensaio, é possível pensar a emergência de uma realidade comum e anônima, constituída originariamente como audível, e que posteriormente condiciona a individuação e a socialização humanas. Pretendemos, neste estudo, medir as implicações deste ensaio literário para o pensamento da intersubjetividade, levando a sério filosoficamente a realidade que daí resultaria.

Palavras-chave: Saramago, fenomenologia, audição, intersubjetividade, comunidade, pandemia

ABSTRACT

The main purpose of this article is to read Saramago's Essay on Blindness (1994) following two aspects of his work. The first concerns his critique of the metaphor of light: in our opinion, Saramago tries in the Essay to draw all the consequences that the fictional hypothesis of an epidemic of blindness by excess of light could have on the modern social life's reality. It is also an opportunity for Saramago to criticize the civilizational project conceived during the Enlightenment age, and to develop a new interpretation of the concepts of "state of nature" and "social contract". The second aspect concerns his conception of acoustic intersubjectivity, certainly implicit, but present in the Essay. In our opinion, Saramago offers an original approach to the intersubjective phenomenon, which until then had always been understood from the primacy of the visible and in a subjectivist vision. In the Essay, it is possible to think the emergence of a common and anonymous reality, primarily constituted as audible, and which subsequently conditions human individuation and socialization. In this study, we want to measure the implications of this literary essay for the thought of intersubjectivity, taking seriously philosophically the reality that would result from it.

Keywords: Saramago, Phenomenology, hearing, intersubjectivity, community, pandemics

Elle resurgira, remarquez bien qu'elle ne dit pas, Elle ressuscitera

JOSÉ SARAMAGO

Publié il y a vingt-cinq ans, L'Aveuglement ou Essai sur la cécité est un roman de l'écrivain portugais, prix Nobel de littérature en 1998, José Saramago. Le livre raconte l'histoire d'une épidémie de cécité ravageant une métropole moderne fictive. Le principal symptôme de cette maladie n'est pas, comme dans les types de cécité que connaît la science, le blackout de la vision ou sa « nuit », mais, à l'inverse, il s'agit d'une vision qui ne voit que de la lumière. Les personnages décrivent la maladie comme une « mer de lait » envahissant leurs yeux, un écran blanc couvrant tout l'horizon du visible. C'est donc, pour parler en termes cartésiens, la vision la plus claire possible, mais symétriquement la moins distincte de toutes : c'est l'éblouissement devenu mode de vision. Sur le plan fictionnel, Saramago tente de tirer toutes les conséquences que l'hypothèse fictionnelle d'une épidémie de cécité par excès de lumière pourrait avoir sur la réalité de la vie sociale moderne ; il met la métaphore de la lumière elle-même à l'épreuve, c'est pourquoi avant d'être un roman, L'Aveuglement est un véritable Essai littéraire. Dans cette étude, nous voulons mesurer les implications philosophiques de cette possibilité fantastique, en prenant au sérieux la réalité qui en découlerait.

Une idée centrale traverse tout l'essai de Saramago : le lien qui unit les individus dans la vie sociale moderne ne tient qu'à un fil, celui de la vision normale. Pour que la vie sociale fonctionne, pour que le monde commun tienne débout, il faut que tous puissent voir normalement. Dans la vie quotidienne, par exemple, il faut que le chauffeur devant moi comprenne les signaux visuels que le feu lui envoie pour qu'il démarre sa voiture et laisse passer la mienne, moi qui comprends aussi que le feu est passé du rouge au vert. En comprenant ces signaux visuels, je participe au bon fonctionnement général de la circulation. La scène d'ouverture du roman se passe justement dans un boulevard très mouvementé, où des voitures attendent devant le feu rouge. C'est là aussi qu'on découvre le « patient-zéro » de l'épidémie. Le feu passe au vert et une voiture n'avance pas. Les klaxons se multiplient, les chauffeurs s'énervent : quelqu'un n'a pas compris qu'il fallait avancer et est en train de

bloquer la circulation, de faire obstacle au va-et-vient de la vie quotidienne.

Le patient-zéro demande alors à l'aide, il crie qu'il est aveugle, qu'il n'a pas avancé parce qu'il ne voyait plus le feu, qu'il ne pouvait plus s'orienter. Immédiatement, des passants viennent l'aider, un homme s'offre à l'accompagner chez lui, mais lui vole sa voiture. Ce que le voleur ne savait pas, c'est que l'homme qu'il venait à la fois d'aider et de voler était le patient-zéro d'une maladie qui allait se répandre partout dans la ville. Saramago essaie de tracer l'enchaînement de l'épidémie : d'abord le patient-zéro, puis le voleur, le médecin qui les traite, ensuite la femme du médecin; après ce cercle, la maladie se répand sur les patients, les employés, puis dans le quartier du médecin et ainsi de suite. C'est donc bien d'un contagion qu'il s'agit, d'une maladie se transmettant par la proximité physique des corps et par leur contact. En ce sens, il s'agit certes d'une épidémie comme celles qu'on connaît historiquement, mais à cette différence près qu'elle n'est pas une épidémie immédiatement létale, elle n'entraîne pas la mort de celui la contracte. Et pourtant elle ne laisse pas moins d'avoir des effets mortifères sur la vie sociale.

Ce que cette épidémie détruit chez chaque sujet, c'est sa vision normale de la réalité, nous avions dit. Que veut dire « normal » lorsqu'associé à la vision ? On pourrait avancer que la vision normale est la façon commune de voir la réalité, la vision des yeux, car tout dans la vie quotidienne est organisé pour être vu et suppose une certaine normalité de la vision : les feux, la signalétique des routes, les affiches, etc., tout cela a pour destinataire les yeux humains et sa vision, qui saisissent en perspective les formes, les couleurs, les contrastes, les jeux d'ombre et de lumière. Avec cette vision normale de la réalité, la vie quotidienne est offerte aux yeux de tous. Mais, pour Saramago, l'épidémie de cécité n'atteint pas seulement cette vision « normale » de la réalité, elle avance plus profondément et

bascule la vision pour ainsi dire morale des individus, elle change la façon dont les individus se rapportent entre eux et la manière dont ils évaluent ce rapport. Quelle est la différence entre la vision normale et la vision morale ? C'est celle entre la vision comme perspective et la vision comme point de vue. La première concerne le point spatial à partir duquel quelque chose peut être vue par n'importe qui dans la vie quotidienne, la seconde définit la vision du monde d'un sujet, sa façon de conce*voir* la réalité de la vie sociale et qui ne dépend pas forcément des yeux.

Cette distinction est importante pour comprendre que la cécité dont parle Saramago n'est pas seulement une maladie affectant l'œil, qu'elle n'atteint pas seulement la vision normale, mais aussi et surtout la vision morale des individus, c'est-à-dire la manière dont ils entretiennent les rapports interindividuels dans la vie en société. Dans l'ouvrage de Saramago, le chaos que l'épidémie de cécité provoque dans la vie quotidienne a pour effet l'effondrement de la vie sociale telle que la modernité la conçoit : un organisme vivant pluriel normé, une communauté d'individus civilisés, c'est-à-dire éduqués, porteurs de devoirs et de droits, détenteurs d'une culture, d'une morale, etc., en opposition à un « état de nature » supposé dépassé ou enfoui dans l'histoire.

Telle est la conception de la vie sociale « hors » de l'état de nature que nous avons héritée des Lumières. Elle pré-dessine la vision morale que l'épidémie de cécité vient frapper. Il s'avère tout à coup que la vie sociale (voire la civilisation moderne tout entière) était en réalité fondée sur une base très fragile : la vision claire *et distincte*. La modernité a cherché de l'assurance auprès des lumières, mais ne s'est jamais demandé si en effet cela ne venait pas d'une surestimation de la lumière comme seul accès possible à la réalité. Saramago veut montrer que le caractère universel de la lumière pourrait être mis à l'épreuve — voire échouer complètement — devant certains

évènements, par exemple une épidémie de cécité. Il pose à la modernité la question de savoir si le maximum de lumière auquel elle veut atteindre ne peut pas virer en autodestruction de son propre projet, justement *par excès* de lumière.

En ce sens, la critique implicite de Saramago à la vie sociale moderne est très proche de celle émise par Adorno et Horkheimer dans leur célèbre ouvrage *Dialektik der Aufklärung*, traduit en français par *Dialectique de la raison*. Pour ces auteurs, la confiance exacerbée dans la pensée rationnelle comme pouvoir de libération conjuguée au rabaissement de toute pensée mythique ou symbolique au statut d'irrationalité et d'obscurité est ce qui caractérise l'*Aufklärung* moderne – et non seulement celle du XVIII^e siècle. Mais, en voulant chasser toute irrationalité, la raison a elle-même créé ses propres mythes, ses symboles, elle ne s'est donc pas véritablement libérée comme elle voulait, mais a trouvé une nouvelle mythologie pour remplacer l'ancienne. À commencer par le mythe de la Lumière lui-même comme représentant symbolique de la Raison, puis les mythes de l'Ego, de l'Esprit, de la Nation, de l'Histoire, du Progrès, etc.

Ce qui est mis en place avec la pensée rationnelle moderne, c'est une raison insensible, calculatrice, absolument technique. C'est elle qui commande, pour ainsi dire, la vie quotidienne et la normativité, où l'espace est codifié et le temps universalisé. Mais elle invente aussi une vision normative, en effet une vision du monde qu'elle veut à tout prix faire passer pour la seule qui puisse résoudre tous les problèmes imaginables, même ceux qu'elle n'a pas créés. D'où toutes ses contradictions: elle devient à la fois colonisatrice et xénophobe, universelle et nationaliste, libérale et conservatrice, rationnelle et inhumaine. Saramago veut montrer que cette vision normative échouerait sans aucun doute face à la possibilité de l'ouverture maximale, c'est-à-dire face à la vision d'un maximum de lumière possible ; il montre aussi quelles seraient les conséquences d'une pensée du progrès vers

la lumière qui aurait atteint son but : rien moins que l'effondrement total de la vie sociale fondée sur cette vision totalement « lumineuse ».

Dans l'Essai, Saramago pense néanmoins que l'épidémie n'en finirait pas immédiatement avec l'ancienne façon de voir, elle opèrerait en effet un démontage progressif de ce qui est socialement considéré comme normal. Dans une situation épidémique, avant tout se posent les questions de savoir comment gérer la propagation de la maladie, comment rendre compte de l'évènement et comment l'expliquer. C'est là le rôle des institutions qui norment la vie sociale, qui forment sa vision « normale »: l'État, les médias et la science. D'abord, sous la figure du « ministre », l'État décide de mettre en quarantaine tous les contaminés dans un seul bâtiment, un ancien « asile d'aliénés » qui n'avait pas été aménagé pour recevoir une population d'aveugles, désormais pris en tant que simples « numéros » par le gouvernement. Personne à l'extérieur de l'asile ne peut entrer en contact avec eux ni les voir (sauf, bien sûr, les gendarmes qui les apportent à manger). Un écran télévisé diffuse sans arrêt un message ministériel les informant qu'ils y seront placés jusqu'à la découverte d'un remède. La science, quant à elle, n'arrive pas à expliquer la nature de la maladie ni les raisons qui font qu'elle soit contagieuse. L'impuissance de la science face à l'évènement devient visible lors d'une conférence de médecins, quand quelqu'un dans le public devient soudainement aveugle et tous le fuient au lieu de l'aider. Les médias se contentent d'informer la population sur les manœuvres de l'État et les échecs de la science, qui ne rassurent guère le reste de la population.

Avec des mots qui ne rappellent que trop notre propre actualité, Saramago résume la situation des institutions face à l'épidémie :

En paroles à la portée de l'entendement de chacun, il s'agissait de mettre en quarantaine toutes ces personnes, selon l'ancienne pratique héritée des temps du choléra et de la fièvre jaune, à une époque où les bateaux contaminés ou simplement soupçonnés d'avoir été infectés devaient rester au large pendant quarante jours, En attendant la suite des événements. Ces mots mêmes, En attendant la suite des événements, intentionnels par le ton mais sibyllins en raison de leur imprécision, furent prononcés par le ministre, qui précisa sa pensée plus tard, Je voulais dire qu'il pourrait aussi bien s'agir de quarante jours que de quarante semaines, ou de quarante mois, ou de quarante ans, ce qu'il faut c'est que ces gens ne sortent pas de là (...). (Saramago, 1997: 24)

Pour Saramago, les institutions modernes, incapables de faire face à l'épidémie qu'on appelle le « mal blanc », mais tout de même voulant la résoudre, consolident le déchirement total de la vie sociale et de sa vision normale. Elles n'arrivent pas à élucider le problème, et tout ce qu'elles font, apparemment de façon « claire » et « évidente », semble contribuer plutôt à une dégradation de la situation. Mais le déchirement de la vie sociale moderne auquel conduit l'épidémie n'est pourtant pas la fin de toute socialité possible ; la fin de l'ancienne vision ne signifie pas que de nouvelles visions ne puissent se constituer. C'est pourquoi Saramago va concentrer tout le reste de l'histoire dans l'espace où les malades, coupés de la vie sociale s'effondrant, sont placés, et cela dans le but d'imaginer quel type de vie sociale pourrait y émerger. À l'intérieur de l'asile où les aveugles furent confinés, de nouveaux rapports sociaux se mettent donc en place, une nouvelle vie sociale recommence avec sa vie quotidienne, une vision morale se constitue, des points de vue entrent en conflit. On découvre que, soit par coïncidence, soit par fatalité, tous ceux qui avaient été contaminés les premiers se retrouvent ensemble dans la même pièce, du patient-zéro, en passant par le voleur, le médecin, sa femme, ses patients, etc. Mais, chose étonnante, la femme du médecin est la seule personne qui ne sera pas infectée. Unique clairvoyante, c'est à travers ses yeux que nous voyons tout se passer dans cette nouvelle société émergeante.

Le fait que la femme du médecin puisse voir est certes un avantage au début. Avec sa vision intacte — un fait dont seul son mari est au courant — elle peut repérer plus facilement les lieux : c'est elle qui œuvre à la construction d'une nouvelle vision normale du bâtiment, c'est-à-dire à la mise en place d'un système d'orientation consistant dans des cordes suspendues connectant les pièces et à partir duquel les nouveaux aveugles peuvent se déplacer entre les espaces. Mais, l'avantage de la femme du médecin devient vite un lourd fardeau : puisqu'elle est la seule personne qui voit, elle est la seule aussi à voir ce qui se passe quand *tous* pensent que *personne* ne voit. Elle a peur de perdre sa vision, mais ce qu'elle voit encore, elle ne veut plus le voir, car quand personne ne voit plus, tout devient permis.

Même s'il critique la modernité des Lumières, c'est encore à une sorte d'état de nature précontrat social que nous renvoie Saramago en ce début de vie social dans l'asile des aveugles. Mais, ce qui change dans son approche par rapport aux modernes, c'est qu'il ne dépeint pas une variation du thème d'un passé naturel mythique, où chacun jouissait d'une volonté absolue qui a dû, dans une époque lointaine, être réduite à une volonté relative au moyen d'un contrat social. Pour Saramago, il s'agit d'un état de nature au sens où *tout* devient une question de *survie*, d'abord celle de chaque individu, ensuite celle de chaque groupe et de la vision morale qu'il composera et qui opposera les groupes entre eux et, finalement, par une sorte de retournement dialectique, la question de la survie de toute l'humanité.

Il est intéressant d'observer que, pour Saramago, l'état de nature auquel conduit l'épidémie de cécité n'exclut pas toute forme d'organisation sociale, il en engendre en fait une nouvelle. Ce qu'il exclut à proprement parler, c'est la possibilité de l'émergence à ce stade d'une morale fondée sur *une* vision normale universelle. Si personne ne

voit, ou mieux, si tout le monde voit la même chose, le même blanc, on n'a plus besoin des notions de pudeur, de retenue, de politesse, de civisme, encore moins de celle d'hygiène. S'il y a une chose qui unit la vie sociale à l'état de nature, ce n'est pas une morale « des yeux », mais, pour emprunter la formule de Lévinas dans *Le temps et l'autre*, une morale des « nourritures » (Lévinas, 2014: 45-46) où tout se réduit au seul *besoin vital* : l'alimentation, le corps propre et celui d'autrui. Ici, autrui n'est jamais une fin en soi, mais toujours moyen : moyen de s'orienter, moyen d'accéder à la nourriture, moyen d'assoupir ses désirs sexuels, moyen de soumettre les autres à ses propres envies, moyen d'imposer sa propre vision morale sur les autres.

Mais, contrairement à Lévinas, Saramago ne semble pas penser que cette morale soit le fait de « sujets » séparés entre eux, de sujets porteurs d'un soi propre, mais il y a une indistinction généralisée des personnages, un empiètement au sens que Merleau-Ponty donne à ce terme. C'est peut-être la raison pour laquelle l'*Essai* soit un roman où les personnages n'ont pas de nom, pas de classe, pas de race, mais ils sont appelés par des attributs qui pourraient être appliquées à n'importe qui : le médecin, la femme du médecin, la jeune fille aux lunettes teintées, l'aveugle au pistolet, etc. Tous sont dans l'anonymat, car, à vrai dire, ce qui importe, ce n'est plus le nom qu'on colle à un visage qui me regarde, mais *la voix propre* à chacun. Ce n'est plus le visible qui règle cette nouvelle réalité sociale, mais l'audible.

On pourrait objecter la comparaison entre Lévinas et Saramago en affirmant que, dans le monde d'aveugles inventé par l'écrivain, ce qu'on ne voit pas avec la cécité, c'est la face de l'autre et non pas son visage. Pour Lévinas, le visage n'est justement pas quelque chose de *visible*; même si on regarde quelqu'un en face, on ne voit pourtant pas son vrai visage, toujours autre que sa face visible. En ce sens, on pourrait dire qu'en réalité Saramago suit la pensée lévinassienne lorsqu'il décrit un rapport avec l'autre qui ne passe pas par la face

visible, mais par autre chose. Cependant, dans ce monde de nouveaux aveugles, il n'y a à proprement parler ni face ni visage. La rencontre avec l'autre ne passe par aucune instance susceptible d'être envisagée, encore moins celle de la « lumière » propre à chacun dont parle sans cesse Lévinas.

C'est que les personnages du roman ont été conçus dès le départ comme étant sans nom, mais aussi et surtout sans visage. Dans une interview (Boscov, 2008) à propos du film réalisé d'après le roman, sorti en 2008 sous le titre de *Blindness*, et dirigé par Fernando Meirelles, Saramago raconte que c'est seulement avec l'image cinématographique qu'il a pu lui-même voir le visage de ses personnages à travers les acteurs, quelque chose qu'il n'avait pas imaginé en écrivant le livre. Dans un monde d'aveugles, peut-être que toute notion de visage devienne superflue, ce qui n'empêche pas qu'un rapport avec l'autre se produise par d'autres moyens.

Il faut aussi noter que le sentiment de honte comme ce qui me fait rencontrer l'autre est impossible à cet état. La honte, comme dit Sartre dans *L'être et le néant*, est toujours honte devant le regard d'autrui. Sartre tient à préciser que le regard dont il parle n'est pas le regard des *yeux*, ce n'est donc pas la vision oculaire, pour ainsi dire, mais c'est la « conscience d'être regardé » (Sartre, 1982: 304-305). Nous avions dit que l'épidémie de cécité n'attaquait pas seulement la vision normale, la vision des yeux, mais aussi la vision morale, la vision du monde, celle qui constitue la vie sociale et les individus. En ce sens, nous pourrions approcher le regard sartréen et la cécité de Saramago comme deux formes d'être vu par autrui sans l'intermédiaire des yeux. L'autre serait en quelque sorte vu, mais jamais regardé.

Nous pourrions dire avec Sartre qu'une sorte de cécité s'installe en moi lorsque je vois que l'autre me regarde, j'arrête de le voir et deviens moi-même un être regardé, ce qui veut dire qu'il n'y a jamais à proprement parler de vision de l'autre. Mais la comparaison est trompeuse : être regardé pour Sartre veut dire être objet de la perception, et percevoir veut dire tout compte fait regarder ; ce regard, qu'il vienne d'un autre ou de moi-même comme un autrui, suppose toujours quelque chose comme la possibilité de la vue, c'est-à-dire une certaine vue commune appartenant à l'autre et à moi-même : la faculté de percevoir. Si tout percevoir se réduit donc au regarder, cela veut dire que l'écoute aussi est une sorte de regard. C'est pourquoi, écrit Sartre, « lorsque j'entends craquer les branches derrière moi, ce n'est pas qu'il y a quelqu'un, c'est que je suis vulnérable (...), je suis vu » (Sartre, 1982: 304-305).

Or, ce que Saramago met justement en suspens, c'est la possibilité de toute vue en général, même celle de la conscience d'être objet pour le regard de quelqu'un. Il met l'accent sur les autres sens qui restent quand la vue a échoué. En ce sens, la honte dans ce contexte serait impossible, car elle présuppose, au-delà du sens de la vue, toute une vision morale du monde qui fut détruite par l'épidémie. Pour Saramago, ce n'est pas la honte devant l'autre – et donc pas le sens de la vue – qui marque la rencontre originelle avec autrui, mais c'est la voix, le sens de l'audition. Dans un monde sans vue, dans un monde d'aveugles, c'est la voix de l'autre qui annonce le plus souvent sa présence, et, en l'absence de la voix, ce sont les odeurs, les bruits, les vibrations qu'il émet avec son corps de façon volontaire ou non qui dénoncent qu'il est là.

Dans ce monde, les bruits de pas de l'autre, sa respiration, tout son être acoustique est la seule chose qui peut attester de sa présence ou du fait qu'il y a de grandes chances que quelqu'un soit là. La voix, et non pas le visage ou la vue en général, devient le critère d'individuation dans ce contexte : l'aveugle au pistolet reconnaît la femme du médecin par sa façon de parler, même s'il n'a pas conscience d'être regardé par elle. Quand je suis écouté ou bien quand je pense l'être,

je deviens quelqu'un ; mais, si personne n'est là pour m'entendre, la distance qui me sépare de l'autre et de toute vie sociale devient infranchissable: si personne n'est là, moi aussi je « deviens personne ».

Le rapport avec l'autre se donne chez Saramago comme ce que l'on pourrait appeler une *intersubjectivité acoustique*. Toute réalité partagée devient objectivité audible : ce qui est objet est ce qui peut faire du bruit, celui qui est humain est celui qui peut s'annoncer ou se dénoncer. C'est donc, symétriquement, une *réalité auditive* qui s'instaure dans l'asile des aveugles. Il s'agit donc bel et bien d'une expérience intersubjective dont parle Saramago, une expérience où les relations du sujet *avec* l'autre sujet et des sujets entre eux avec un milieu réel donné sont incluses. Mais, à la différence de l'intersubjectivité dont parle Husserl, il ne s'agit pas d'une objectivité visible ni même *visable* par un sujet, elle n'est pas l'objet d'une visée intentionnelle commune. Les choses objectives ne se montrent jamais, elles ne deviennent jamais des phénomènes au sens strict du terme et donc elles ne peuvent jamais donner lieu à une saisie commune et explicite de la réalité.

Autrement dit, l'intersubjectivité ne peut pas être transcendantale et l'objectivité ne peut pas être universalisée à partir du primat du percevoir ou de l'intuitionner. L'objectivité ne donne jamais lieu à une vérification intuitive où tous puissent dire qu'ils voient la même chose, c'est-à-dire que le langage, comme instance communicative symbolique, n'arrive jamais à recouvrir totalement cette nouvelle objectivité. Pour Saramago, l'effondrement de la vie sociale fondée sur l'ancienne vision normale provoque une sorte de déréalisation de l'ancienne objectivité universelle : le réel n'est plus ce qu'il était, car en fait il ne peut plus l'être, il était fondé précisément sur ce qui disparaît dans le roman de Saramago, sur le sens du viser. C'est le fondement même de l'objectivité universelle qui est sapé : en voyant tout blanc, l'ancien critère de vérification de la réalité, la vue, devient caduque. Dans le monde des aveugles, aucune vision normale,

aucune vision du monde unitaire n'est capable de rassembler tout le monde autour d'une même évidence, car la possibilité même de l'évidence au sens littéral y est abolie.

Mais Husserl n'est-il pas le philosophe qui, comme écrit Derrida dans La voix et le phénomène, a radicalisé « la phonè qui est impliqué par toute l'histoire de la métaphysique » ? (Derrida, 1967: 15). N'est-il pas celui qui affirme l'existence d'un lien nécessaire entre le langage et la voix, entre logos et phonè ? Même s'il affirme que l'objectivité ne peut être saisie intersubjectivement que par la communication des sujets, ces voix qui communiquent entre elles ne sont jamais pour Husserl les voix des sujets proprement dites, mais des voix « spirituelles », c'est-à-dire des intuitions, qui comme telles se fondent sur une vue préalable, un sens pré-acquis de la vision de l'esprit. Car, écrit Derrida:

ce n'est pas à la substance sonore ou à la voix physique, au corps de la voix dans le monde qu'il reconnaîtra une affinité d'origine avec le logos en général, mais à la voix phénoménologique, à la voix dans sa chair transcendantale, au souffle, à l'animation intentionnelle qui transforme le corps du mot en chair (...). La voix phénoménologique serait cette chair spirituelle qui continue de parler et d'être présente à soi – de s'entendre – en l'absence du monde. (Derrida, 1967: 15-16)

La radicalité husserlienne est en effet « la radicalité de l'intuitionnisme » (Derrida, 1967: 15), écrit Derrida. La voix phénoménologique n'est donc pas *audible*, elle est déjà comprise en soi-même intuitivement, elle est une apparition pour un sujet qui peut se « placer » hors du monde, d'un sujet qui est le seul à pouvoir s'entendre originairement, toute voix réelle, c'est-à-dire toute voix dotée d'une substance mondaine, n'étant comprise que comme dérivation ou confirmation de cette voix essentielle et primordiale. C'est donc un modèle d'intersubjectivité tout à fait particulier que propose Saramago dans l'*Essai*. L'objectivité auditive est composée d'une multiplicité de bruits qui définissent l'orientation générale de tous dans l'asile des aveugles. Elle se compose aussi de plusieurs voix réelles qui s'entrechoquent dans l'espace en y prenant position. Cette objectivité constitue également la base sur laquelle la politique et l'économie de l'asile sera fondée : sans une vision normale commune, balayée par l'épidémie, c'est l'instinct de survie de chaque groupe qui émergera, et cela dessinera la manière dont les rapports entre les individus se déroulera. Si au début il y avait une « morale des nourritures terrestres », elle devient avec le temps une économie alimentaire et une politique des corps.

Les aveugles, qui jusqu'alors partageaient équitablement la nourriture entre eux — dans un système pour ainsi dire communautaire, mis en place avec l'aide du médecin et de sa femme clairvoyante — entrent en conflit lorsque l'un des groupes décide de contrôler tout seul la distribution des aliments. L'aveugle au pistolet devient leur chef, c'est lui qui contrôle le flux de nourritures, qui sont d'abord payées avec les biens personnels que les autres ont pu apporter à l'asile, ensuite avec les corps des femmes, qui sont violées. Ce n'est donc pas un état de nature classique qui surgit, mais il s'agit du retour du refoulé de notre propre « civilisation » : la nécessité de survivre à tout prix, le troc des forces charnelles contre des biens matériels, le pouvoir du plus fort (en l'occurrence du mâle), l'exploitation du corps féminin ; bref, c'est la cruauté humaine qui retourne lorsqu'aucune vision commune n'unit les individus.

C'est là que Saramago voit le plus gros danger de la disparition d'une vision commune de la réalité. Celle-ci entraînerait non pas le retour d'un état de nature primitif, mais l'accentuation des traits déjà présents dans la vie sociale contemporaine, qui à force d'être combattus par la vision normative moderne, semblaient apparte-

nir à un passé lointain de l'humanité. Il veut montrer qu'il suffit la disparition d'un des fondements de cette vision — la vision claire et distincte — pour que toute la vie sociale s'écroule, pour que résurgent les traits qui font de l'espèce humaine un être essentiellement instinctif. Comme dit la femme du médecin dans une phrase entrecoupée par un commentaire de l'auteur lui-même: « Elle resurgira, remarquez bien qu'elle ne dit pas, Elle ressuscitera » (Saramago, 1997: 151). Ces forces humaines de l'état de nature ne disparaissent jamais complètement de la vie sociale, elles ne meurent pas avec la « civilisation » et donc n'ont pas à ressusciter ; elles restent au fond et peuvent émerger, resurgir à tout moment.

C'est ce qu'on voit aujourd'hui avec notre lot de crises à nous, un temps où quelque chose comme une épidémie de « post-vérité » a pu voir le jour au XXIe siècle, après un siècle de profondes crises intellectuelles et existentielles. Siècle des extrêmes, le XXe siècle nous a légué la lourde tâche du combat contre la souveraineté et la violence d'État, contre le racisme et contre les inégalités sociales, contre les discriminations de sexe et de genre et en même temps, de la lutte en faveur des droits humains, en faveur de l'équité de chances, du respect universel des choix existentiels individuels et communautaires, de la coexistence pacifique des différences. Ces deux exigences apparemment paradoxales, mais primordiales pour notre temps, sont en réalité les deux faces d'un même projet de société hors de l'état de nature, un nouveau projet de contrat social qui ne pense la nécessité d'affirmer l'existence du terrain commun d'entente que pour accentuer les différences des points de vue sur ce même terrain. L'existence du terrain commun est pensée pour éviter la fragmentation de la société dans des particularismes qui entraînent toujours plus de violence entre les individus et les groupes.

Pour contrer la fragmentation de la vie sociale, il faut pour Saramago une objectivité commune, audible par tous, il faut un monde commun et une vision commune du monde. Ce qui veut dire que la vie sociale a en fin de compte besoin d'une vision normale, mais non pas d'une vision unique ou normatisante, fondée sur un unique élément de la réalité comme celle des modernes, mais d'une vision normale *commune*, c'est-à-dire une vision du monde qui appelle à d'autres visions du monde, une vision lucide et non pas illuminée ou visionnaire, une manière de voir et de percevoir conditionnée par la pluralité de voix réelles existant dans le monde et ayant le droit non seulement d'être, mais avant tout d'être entendues. Ce n'est pas un hasard si le roman qui suivra immédiatement l'*Essai sur la cécité* sera appelé *Essai sur la lucidité*.

REFERENCES

DERRIDA, Jacques (1967). La voix et le phénomène. Paris : PUF.

HORKHEIMER, Max et Adorno, Theodor (1983). La dialectique de la raison. Paris: Gallimard [1944].

Husserl, Edmund (1969). Méditations cartésiennes. Paris : Vrin [1929].

LEVINAS, Emmanuel (2014). Le temps et l'autre. Paris : PUF [1948].

Rousseau, Jean-Jacques Rousseau (2011). Du contrat social. Paris: LGF [1762].

SARAMAGO, José (1995). *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras.

— (1997). L'Aveuglement. Trad. fr. G. Leibrich. Paris : Éditions du Seuil. SARTRE, Jean-Paul Sartre (1982). L'être et le néant. Paris : Gallimard [1943]. VILLEY, Pierre (1914). Le monde des aveugles. Paris : Flammarion.

TODOS OS NOMES: UMA LIÇÃO DA NOVA HISTÓRIA

TODOS OS NOMES: A LESSON OF THE NOUVELLE HISTOIRE

Teresa Cristina Cerdeira

Universidade Federal do Rio de Janeiro / CNPq

https://orcid.org/0000-0002-5624-5475

RESUMO

"O romance frente ao ensaio", eis possivelmente um outro subtítulo para este texto que se propõe a pôr frente a frente uma leitura do romance *Todos* os nomes, de José Saramago, e um ensaio do mesmo autor: "A estátua e a pedra". Concebido em visão retrospectiva, este ensaio se funda num achado metafórico que se pretende capaz de iluminar os fundamentos estruturais da sua obra, dividida, tal como ele a vê, em dois momentos distintos. Ou pelo menos terá sido mais ou menos esta a sua recepção. Inseridos, segundo Saramago, do lado da "pedra", os romances da segunda fase – incluindo nela Todos os nomes - estariam em princípio subtraídos ao modelo do chamado "romance histórico", conceito cuja pertinência é largamente posta em causa pelo autor. Apesar de perceber uma viragem estilística – a própria dimensão dos romances, seu enquadramento espacial e temporal - mais ou menos - determinado, ou ainda, no segundo caso, o privilégio de uma dimensão universalizante que alteraria as coordenadas anteriores, mais especificamente portuguesas – opto por caminhar na contracorrente e, em alguns casos, pôr mesmo sob suspeição, alguns desses argumentos que propõem uma cesura demasiado radical do conjunto da sua obra ficcional.

Palavras-chave: ficção/história, ensaio, romance, Saramago, estátua/pedra

ABSTRACT

"The novel facing the essay" could be an alternative subtitle to this work, which proposes to put face to face a critical reading about the novel of José

Saramago — *All the names* — and an essay from the same author, named "The statue and the stone". In this essay, conceived from a retrospective angle, Saramago comes up with a metaphor to illuminate the structural foundations of his own literary works: the statue and the stone would represent two different moments of his work. Thus, *All the names* would be placed in the second phase, on "the stone's side", and as such it would not be considered as a "historical novel", a polemic concept that Saramago begun to challenge at that time. Even though a stylistic turning point can indeed be perceived — the last novels are shorter, spatial and temporal frames, which were to a certain extent determinate in the first phase, get a universalizing dimension —, I choose to go against the flow and to propose some counterarguments against what seems to me too radical a cut in the fictional work of José Saramago.

Keywords: fiction/history, essay, novel, Saramago, statue/stone

3 de dezembro

Morreu Georges Duby. Ficaram de luto os historiadores de todo o mundo, mas sem dúvida também alguns romancistas. Este português, por exemplo. Posso mesmo dizer que sem Duby e a "Nouvelle Histoire" talvez o *Memorial do Convento* e a *História do cerco de Lisboa* não existissem.

Cadernos de Lanzarote, 1996

Um romance histórico é como uma viagem que o autor realiza ao Passado, vai, faz uma fotografia e depois regressa ao Presente, coloca a fotografia diante dele e descreve o que viu e a fotografia mostra. Nenhuma das suas preocupações de hoje interferirá de maneira direta na reconstituição dum tempo passado. Assim seria mais ou menos (porque nestas matérias não

convém ser demasiado radical) o romance histórico tal como o entenderam Walter Scott ou Alexandre Herculano.

Memorial do Convento não pertence a este tipo de romance histórico. É uma ficção sobre um dado tempo do passado, mas visto da perspectiva do momento em que o autor se encontra, e com tudo aquilo que o autor é e tem: a sua formação, a sua interpretação do mundo, o modo como ele entende o processo de transformação das sociedades. Tudo isto visto à luz do tempo em que ele vive, e não com a preocupação de iluminar o que os focos do passado já tinham clarificado.

A estátua e a pedra, 1997

Escolhi esses dois recortes de textos de José Saramago para pensálos em conjunto, até porque, entre a escrita de ambos, menos de um
ano decorrera. No primeiro, ele confessa, emocionado, a sua dívida
a Georges Duby e à Nouvelle Histoire, concluindo que, sem eles,
"talvez o *Memorial do Convento* e a *História do cerco de Lisboa* não
existissem". No segundo, apresenta uma definição de romance histórico nos moldes mais evidentemente positivistas, gerado por uma
concepção de história ideologicamente equivalente: a tal fotografia
do Passado – escrito, assim mesmo, com a autoridade da maiúscula
– sobre a qual, no Presente, o historiador (e na mesma dimensão
o ficcionista) não teriam nada a acrescentar pois seria redundante
"iluminar o que os focos do passado já tinham clarificado". Não
sei bem onde me localizar diante dessa visão que, a meu ver, não
caberia sequer a Alexandre Herculano, como já, aliás, formulei
anteriormente, posto que a ideia pressupõe uma historiografia tão

¹ "Batalha e Mafra: o avesso do avesso do avesso da História" (Cerdeira, 2020a: 90-100): "Da Batalha a Mafra proclamamos o avesso do avesso do avesso das ficções da História. Porque

poderosa e tão absolutamente dona da verdade que teria sido capaz de "clarificar" definitivamente, e na sua inteireza, o Passado com seus "focos de luz". Penso, ao contrário, que José Saramago — leitor de Georges Duby, seu tradutor no *Tempo das catedrais*, que desembarcou no Brasil, por ocasião do lançamento do *Memorial do Convento*, trazendo nas mãos o volume do excelente *Dialogues Duby / Lardreau* — sabia muito bem que o século XX, tendo assistido ao abalo das certezas humanísticas, filosóficas, psicanalíticas, contribuiu para uma revisão definitiva do conceito todo-poderoso de ciência histórica, carregando também, nessa cambalhota teórica, aquilo a que se poderia chamar tradicionalmente de romance histórico, incapaz que seria de sobreviver — por inadequado — à crise da Verdade. Não pretendo aqui levantar a polêmica dessa etiqueta indesejada, mas tão somente assinalar uma certa incongruência teórica que poderia conduzir a conclusões criticamente extemporâneas.

Leio em *O ano da morte de Ricardo Reis* uma frase sábia: "o que o meu irmão diz é que não se deve fazer sempre fé no que os jornais escrevem" (Saramago, 1984: 388). A essa aguda crítica do marinheiro Daniel, irmão da Lídia, morto na Revolução dos Barcos, na Lisboa de 1936 de José Saramago, gostaria de acrescentar uma variante — que pediria fosse lida com o tom da contraposição própria dos debates

afinal ficamos a saber que romances históricos há muitos, que não há eternidade nos discursos ou nos modelos, e por mais banal que isso possa parecer às vezes, devemos aprender aquela lição do peixe vermelho que de repente começou a tornar-se diante do espanto de um ingênuo pintor de pretensões realistas: a de que "existe apenas uma lei que abrange tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Essa lei seria a metamorfose". O texto referido, como muitos devem lembrar, é um conto de *Os passos em volta*, de Herberto Helder, e que finda por uma espécie de máxima libertária: "Compreendida a nova espécie de fidelidade, o artista pintou na sua tela um peixe amarelo". Penso que lucraremos sempre, também nós, ao ler Herculano ou Saramago como insidiosos pintores de peixes amarelos para o gozo dos amantes de romances históricos" (Cerdeira, 2020a: 90-100).

fecundos e, por que não, do humor que a amizade garante — e que seria mais ou menos assim: "também não se deve fazer sempre fé no que os autores dizem", mesmo e sobretudo, quando se fazem leitores de si próprios. A meu ver José Saramago não escapa inteiramente a esta aposta.

Reconhecidamente interveniente na esfera política e social, na maior parte das vezes com grande ousadia e acerto, do mesmo modo o foi em se tratando de uma mirada crítica sobre a sua produção romanesca. As estratégias editoriais, os congressos de literatura, ou a mera curiosidade de um público alargado, formado não apenas de especialistas, mas de gente comum, que esperava ansiosamente por um testemunho sobre as curiosidades da sua escrita, quando não sobre os segredos que estariam na origem da inspiração para as suas fabulosas narrativas, fizeram de José Saramago um homem público a que o Nobel só fez acrescentar a notoriedade e a intensidade dos debates, dos encontros, das entrevistas e das viagens. Em breves palavras: José Saramago viveu a glória e os revezes da glória. Uma visita aos Cadernos de Lanzarote poderia dar, a quem não o conheceu suficientemente em vida, uma noção desses trânsitos infindáveis, da sua generosidade para com quem lhe escrevia uma carta (quando era ainda tempo de papel) ou lhe endereçava mensagens, quando o tempo se foi mudando, do correio postal ao fax e depois à internet.

Sou, por exemplo, daquelas pessoas que compartilham, a seu favor, as críticas mais severas e radicais que emitiu contra as mais variadas formas de abuso do poder: quer em favor dos sem-terra no Brasil, em 1997, um ano depois da chacina de Eldorado dos Carajás, com o texto de abertura de *Terra* — fotografias de Sebastião Salgado, poesia e música de Chico Buarque; quer em profunda solidariedade com a causa palestina, na visita que fez em 2002 àquela região de acirrados conflitos, como parte integrante do Parlamento Internacional de Escritores. E não são menos perspicazes algumas de suas

intervenções culturais sobre livros da tradição literária, sobre historiografia, sobre a sua própria escritura. É com grande discernimento que, por exemplo, ele comenta e sustenta a sua opção por uma pontuação inusitada (não confundamos com ausência de pontuação!), o que pressupõe o gozo de uma leitura em voz alta, acentuando uma oralidade que transborda do diálogo direto dos personagens para o discurso indireto livre, até à inscrição mais tradicional da instância narrante onisciente, tudo isso sem grandes cesuras e com imensas contaminações.

Talvez mais polêmica tenha sido sua conferência no Congresso da AILC de 1994, em Edmonton, Canadá, quando, numa espécie de resposta (algo discutível em vários sentidos) ao conceito barthesiano de "morte do autor", Saramago investe contra o que considera a artificiosa categoria do narrador, resgatando das trevas teóricas a mão do autor que escreve. Poderíamos argumentar que tudo isso teria ganho menos efeito reativo e quem sabe até certo equilíbrio, se o texto de Barthes tivesse sido apreendido por Saramago no que ele tinha de voluntariamente radical, para poder assinalar uma virada da crítica que, partindo de um compromisso tradicional com a dimensão extratextual, migraria para uma apetência gozosa pela própria matéria textual, em outras palavras, para a dimensão mesma da escritura. Por outro lado, se também a intervenção de Saramago sobre a questão da autoria tivesse sido entendida de modo menos categórico, poderíamos ter lido nela tão somente o valor do compromisso que qualquer texto mantém necessariamente com o tempo, assim como com as marcas ideológicas e a bagagem do escritor, mesmo que, uma vez lançada para a Humanidade, a obra ganhasse a independência produtiva e necessária que dinamiza as muitas leituras que sobre ela se farão. Leitor refinadíssimo de Pessoa, Saramago não duvidava de que a dor escrita é diversa da dor vivida e que essa dor escrita, tornando--se dor lida, se multiplica na negociação com outras dores sentidas

por quem o lê. Tudo uma questão de relativização de conceitos. Mas havia que se desatar o nó. Porque, afinal, como Saramago bem o sabia, o escritor é mesmo um fingidor.

Mas depois dessa imensa digressão chego ao ponto que, por certa inquietação acadêmica confessada, eu vinha postergando até agora. E que tem a ver com um ensaio de José Saramago, apresentado pela primeira vez em Turim, em 1997, sobre a estrutura da sua própria obra, olhada retrospectivamente por alguém que se surpreende com uma intuição própria, capaz de dar esteio, ainda que inconscientemente, à dinâmica do seu projeto ficcional até aquele momento, o que coincide exatamente com a publicação de *Todos os nomes*. Refiro-me à tese da estátua e da pedra, com a fase da estátua vista por fora e o subsequente mergulho na interioridade da pedra.

O que é a estátua? A estátua é a superfície da pedra, o resultado de retirar pedra da pedra. Descrever a estátua, o rosto, o gesto, as roupagens, a figura, é descrever o exterior da pedra, e essa descrição, metaforicamente, é o que encontramos nos romances a que me referi até agora. Quando terminei *O Evangelho* ainda não sabia que até então tinha andado a descrever estátuas. Tive de entender o novo mundo que se me apresentava ao abandonar a superfície da pedra e passar para o seu interior, e isso aconteceu com *Ensaio sobre a Cegueira*. Percebi, então, que alguma coisa tinha terminado na minha vida de escritor e que algo diferente estava a começar. (Turim, 1997)

estou me aproximando cada vez mais de uma narrativa seca, cada vez mais seca. Encontrei, outro dia, uma fórmula que me parece boa, é como se durante todo esse tempo eu estivesse descrevendo uma estátua – o rosto, o nariz – e agora eu me interessasse muito mais pela pedra de que se faz a estátua. Quer dizer, já descrevi a estátua, todo mundo já sabe que estátua é essa que eu estive descrevendo desde *Levantado*

do Chão até o Evangelho segundo Jesus Cristo. A partir de Ensaio sobre a cegueira, em Todos os nomes e no próximo romance, se o escrever, trato da pedra. (Costa, 1998: 24)

O efeito midiático dessa trouvaille metafórica foi bombástico e (embora ele execrasse a comparação que vou fazer, peço perdão!) digo que ela foi o equivalente aos milhares de likes que os jovens do século XXI costumam contabilizar como sua marca de influenciadores de opinião. Sem pretender fazer um levantamento exaustivo dessas ressonâncias, contabilizo, à guisa de exemplos, uma entrevista a Horácio Costa em 1998 para a revista Cult, a própria conferência tornada texto e publicada em primeira edição na Itália, em 1999, posteriormente ampliada e publicada como livro, em edição bilíngue, pela Fundação José Saramago, em 2013; uma publicação semelhante em livro pela Universidade do Pará, também em 2013, acrescida dos discursos de Estocolmo, para além das muitas traduções do texto em várias línguas; e, no campo universitário, não poucas as teses acadêmicas que namoram com o título do ensaio, tendo sido transformadas ou não em livros, além de inúmeras referências, por parte de críticos especializados, em seus ensaios de literatura.

Haverá certamente alguma razão para que a metáfora (herdada de Vieira, mas às avessas) ganhasse foro de conceito. Não tenho exatamente o projeto de refutá-la, mas de propor uma leitura que permita intersecções e que lucre com a exploração de perspectivas complementares. Aliás, bastaria uma mirada sobre a fisicalidade dos romances da chamada segunda fase, a da pedra, com exclusão talvez do *Ensaio sobre a cegueira*, para concluirmos estar diante de narrativas mais curtas, certamente mais "secas", como disse o autor, com uma indefinição espacial e temporal só resgatável por alguns elementos do contexto como os sinais de trânsito, uma secretária eletrônica, o excesso de automóveis, os supermercados, os desmesu-

rados centros comerciais. Para além disso, a discussão posta em cena pelos romances dessa segunda fase parece ter, como objeto, problemáticas mais amplas, que concernem toda a humanidade, e para as quais os eventos se tornam secundários em relação ao tema posto em questão: a exclusão violenta e arbitrária da cegueira, uma reflexão sobre o sentido da história, os impasses da sociedade do espetáculo e a consequente imposição de produtos fabricados em série, a crise de identidade de sujeitos só aparentemente idênticos, a consequência absurda da ausência da morte, o peso das escolhas políticas inadequadas através do voto nulo.

A mim, o que na verdade me inquieta nessa categorização feita pelo autor, e que se evidencia no título construído sobre um binômio de oposição — estátua / pedra —, é a noção de cesura impiedosa, e, mais do que isso, a aparente sugestão de uma ideia de progresso e, nesse sentido, de uma quase ascendência do segundo tempo da escrita — a enveredar por questões mais essenciais e menos contingentes — sobre o primeiro tempo, deixando intuir, na origem dessa viragem radical, um desagravo à etiqueta de romance histórico, segundo o autor, fastidiosamente imposta à sua produção. Soava como uma espécie de basta, uma quase palinódia. Já não se poria, a partir de então, a descrever o exterior da estátua, o que significava basicamente construir personagens com "o rosto, o gesto, as roupagens, a figura". Interessava-lhe o mergulho no interior da pedra. "A partir de *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes* e no próximo romance, se o escrever, trato da pedra." (Costa, 1998: 24).

Começa já aí o meu desconforto porque, a meu ver, nem a primeira fase dos romances abdica de uma dimensão mais alargada sobre as angústias fundamentais da humanidade pelo simples fato de optar por coordenadas espaciais explícitas e por uma inserção evidente no tempo da história, nem os romances da segunda fase vêm sempre desprovidos de marcas históricas, como aliás já defendi

em texto anterior, sobre *O Ensaio sobre a cegueira*² e, como se verá, aqui, sobre *Todos os nomes*. Gosto de lembrar, nesse mesmo diapasão, o que disse Carlos Reis, com grande justeza de voz. Cito-o, em um ensaio para o *JL* de 2013, aquando da publicação bilíngue pela Fundação José Saramago do livro *A estátua e a pedra*:

Com Ensaio sobre a Cegueira – em meu juízo um dos grandes romances de Saramago – enceta-se a tendência para a contemplação da pedra, como a substância última e recôndita que, sendo a essência da estátua, é a transcendência do romance. Parece-me, todavia, que aqui o escritor peca por modéstia, já que as ficções anteriores a Ensaio sobre a Cegueira, sendo frequentemente elaboradas em registo de indagação metaliterária (o fazer-se do romance, o engendramento dos eventos, a questionação da ficção), não desprezam uma reflexão exigente acerca da nossa relação com o tempo e com a morte, com Deus e com a arte, com a História e com os desafios do nosso presente, com os mitos da nossa civilização e com a necessidade de os desconstruir. Não é pouca coisa (Reis, 2013: 14)

Deixo de lado o que considero eufemístico nas suas palavras, que não chegam a questionar verdadeiramente a validade da dicotomia entre os dois tempos da escrita, até porque concordo absolutamente com ele — senão com o tom — naquilo que é o alvo da questão. Também a meu ver, no que se refere ao predomínio das artes de contador de histórias típicas da primeira fase, discordo do fato de esta estratégia neutralizar reflexões mais profundas sobre as inquietações humanas, o que condiz, não raro, com uma estrutura de romance de aprendizagem e com a construção de personagens densos e complexos, que são

² Cf. "Primo Levi e José Saramago: o livro eterno e o quadro infinito".

mais do que estátuas vistas de fora, com o agravante metafórico de toda estátua esculpida nascer do trabalho de "retirar pedra da pedra" (Saramago, 1997) e, nesse sentido, ser já parte do interior da pedra.

Penso imediatamente no personagem de João Mau-Tempo, que, em lento mas progressivo processo de formação, passa da insciência à consciência revolucionária, levando consigo uma gama de outros personagens, que incluem ainda as femininas, em geral afastadas pelo senso comum do universo heroico e épico da luta dos camponeses que se levantavam do chão; penso na dimensão metafísica de Blimunda, cuja magia até poderia ser entendida mais literalmente como a atitude de uma simples revolucionária, capaz de reunir as vontades dos homens para que a passarola – de papel e tinta mais nada – pudesse voar, muito simplesmente porque são as vontades dos homens que movem o mundo; penso na ousadia de o autor ter ido tocar a sacralidade pessoana para fazer de um ser de papel – o heterônimo Ricardo Reis – um outro ser de papel – personagem do seu romance – , que no complexo ano de 1936 escapa dos limites de uma história construída em cartas pela letra do seu criador, para ganhar a cidade de Lisboa, seja ela também de papel, a fim de experimentar a contragosto a violência da história, sofrendo a dor de não saber escapar das amarras filosóficas que o prendiam; penso em Raimundo Silva e na sua inteligente reflexão sobre o conceito de história; penso em Jesus e na sua lenta hominização, aprendiz incapaz de mudar o ciclo da história, é certo, mas capaz, sim, de denunciar o projeto que o concebeu; penso até mesmo no conjunto dos personagens de A jangada de pedra, capazes de construir uma ilha comunitária de projetos concretizáveis para os países terceiro-mundistas, a quem caberia recusar a dinâmica estadunidense para fazer do Atlântico sul o mar que unisse e não mais separasse a Ibéria, a América Latina e a África.

A pergunta é simples: não teriam essas personagens um pouco mais que *rosto, gesto, roupagens, figura*? A crítica – como se vê, nem

sempre *rotuladora e cega* – salva aqui o escritor pelo gongo. Por outro lado, nessa já referida apresentação do livro, feita por Carlos Reis, percebe-se um evidente acolhimento conceitual, na linha do que fora sugerido por José Saramago, sobre os romances da segunda fase, em que se levantam sobretudo convergências que mereceriam, a meu ver, alguma modalização. Não raro é o que acontece quando se pretende um voo demasiado abrangente, que neutraliza as saudáveis divergências em nome dos mais evidentes pontos de contato.

Nesse segundo tempo da escrita saramaguiana encontraríamos, por exemplo, uma "prosa despida de alusões metalinguísticas"? (Reis, 2013: 14) O espanto me levou a recolher, em *Todos os nomes*, alguns exemplos ao acaso (muitos outros haveria) que refutariam essa afirmação. Vejamos:

só o registo oficial da Conservatória, evidentemente, faria verdadeira fé, nunca uma informação avulsa colhida na imprensa, sabe-se lá até que ponto exacta, podia o jornalista ter ouvido ou copiado mal, podia o revisor ter emendado ao contrário, não seria a primeira vez que na história do deleatur acontecia uma dessas (Saramago, 1997: 25)

As prateleiras do primeiro compartimento, caixa por caixa, maço por maço, foram passadas a pente fino, maneira de dizer que deve ter tido a sua origem no tempo em que as pessoas precisavam de pentear-se com ele, também denominado pente-dos-bichos, para conseguirem caçar o que o pente normal deixava escapar, mas a busca resultou outra vez nula (Saramago, 1997: 106)

Porém, os seus olhos, se o verbo não é de todo impróprio nesta oração, sentiram grande pena dele, por mais que se procure não se encontrará outra explicação para o facto de lhe terem posto diante, imediatamente, aquela porta estreita entre duas prateleiras, como se soubessem, desde o

princípio, que ela estava ali. Acreditou o Sr. José que havia chegado ao termo dos seus trabalhos (...) alguma razão o povo há-de ter para persistir em afirmar, não obstante as contrariedades da vida, que a má sorte nem sempre há-de estar atrás da porta, atrás desta, pelo menos, como nos antigos contos, deve de haver um tesouro, mesmo que, para chegar a ele, ainda seja preciso combater o dragão (Saramago, 1997: 107)

já se sabe que um homem a quem nenhuma mulher quis tanto que aceitasse vir viver para este tugúrio, um homem desses, salvo pouquíssimas excepções sem lugar nesta história, nunca passará de um pobre diabo, é curioso que se diga sempre pobre diabo e nunca se dia pobre deus, mormente quando se teve a má sorte de sair tão desajeitado como este, atenção era do homem que estávamos a falar, não de qualquer deus. (Saramago, 1997: 122)

Despois disto o tecto resolveu calar-se, tinha percebido que os pensamentos do Sr. José já estavam lançados para a visita que ia fazer aos pais da mulher desconhecida, o último passo antes de bater com o nariz no muro, expressão igualmente metafórica que significa, Chegaste ao fim. (Saramago, 1997: 248)

Por causa da humidade nocturna o Sr. José não se sentou num banco, gastou o tempo a passear pelas áleas do jardim, distraiu-se olhando as flores e perguntando-se que nomes teriam, não é de surpreender que saiba tão pouco de botânica quem levou toda a sua vida metido entre quatro paredes e a respirar o cheiro pungente dos papéis velhos, mais pungente ainda sempre que perpassa no ar aquele olor de crisântemo e rosa de que se fez menção na primeira página deste relato. (Saramago, 1997: 263)

Tudo se passou como se ela não tivesse feito mais do que abrir uma porta e sair, Ou entrar, Sim, ou entrar, conforme o ponto de vista, Pois aí lhe fica uma excelente explicação, *Era uma metáfora*, *A metáfora sempre foi a melhor forma de explicar as coisas* (Saramago, 1997: 267)

Por outro lado, a imagem retratada nesses romances seria sempre a da humanidade que se "autoexilou dos deveres da solidariedade e da justiça"? (Reis, 2013: 14). E a mulher do médico, em *Ensaio sobre a cegueira*, que lugar ela ocupa no mundo distópico que habita, onde explicar a sua força de Marianne guiando o povo, como supô-la, ao lado das duas companheiras cegas, compondo o quadro das Três Graças debaixo da água da chuva que as lavava da subhumanidade a que estiveram expostas?

"Desencanto e melancolia", possivelmente. Mas no meio dessa humanidade em que medram "egoísmo, consumismo, dissolução da pessoa, intolerância, crueldade, violência, desconhecimento e até desprezo pelo próximo" (Reis, 2013: 14), não apareceriam ilhas de saúde, despidas de arrogância, generosas, solidárias, capazes de deixarem, na fímbria do horizonte, uma fenda para a utopia?

Num tempo em que, afirma ainda Carlos Reis, "o autor se fez militante de causas sociais e aceitou de peito aberto a impopularidade de lhes dar a sua voz" (Reis, 2013: 14), não pareceria um contrassenso essa proposta nua de desacreditar definitivamente da humanidade? O anjo benjaminiano³ olha para as ruínas do passado, é certo, mas pressente também que cabe ao futuro, para onde ele é tragado inexoravelmente, o resgate das expectativas insatisfeitas. É mesmo assim que Benjamin entende o nosso lugar na história: "como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. E esse apelo não pode ser rejeitado impu-

³ Carlos Reis, JL, 2013: "por sobre as ruínas que estes sentidos vão anunciando, assoma aqui aquele assustador Anjo que avança de costas para o futuro, tal como Walter Benjamin o concebeu, a partir do quadro famoso de Paul Klee. Como ele, José Saramago olha a catástrofe sem fim da nossa comum História e lastima as ruínas que ela tem acumulado, elo meio de um vendaval denominado progresso."

nemente" pois "não existem nas vozes que escutamos, ecos das vozes que emudeceram?" (Benjamin, 1985: 223).

Passo, enfim, à minha proposta de leitura de *Todos os nomes*, romance quase novela dada a sua evidente concentração temática, que exclui a presença de peripécias adjacentes, e que está incluído, na perspectiva autoral, nessa vasta massa caótica feita de "egoísmo, de desconhecimento e de desprezo pelo próximo". Diante dessa escala, confesso, não consigo entender-me comigo mesma, ou tenho que passar a acreditar que li o romance errado, quem sabe um daqueles que só se encontram em edição única, senão a bordo de um vapor inglês, ao menos nas peripécias de um correio internacional que me trouxe o livro em exemplar autografado pelo autor, bendito seja, nos idos de 1997. É, portanto, desse exemplar – tornado autêntico pela referida dedicatória – que quero falar.

Encimado por uma epígrafe, que eu gostaria de ler numa dimensão algo socrática, fica-se a saber que essa marginália aponta para a falência do nosso conhecimento íntimo, como se ao sujeito só coubesse aceder aos valores que lhe foram atribuídos e não àqueles nascidos do seu próprio monstro interior (Malraux, 1933: 58):⁴ "Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens" (do apócrifo *Livro das evidências*). Essa mesma epígrafe, contudo, se lida pelo avesso — ou como fecho da leitura do romance — poderia paradoxalmente funcionar também, em modo de fivela, como uma aposta na necessidade de aventurar-se pelo "conhece-te a ti mesmo",

⁴ A expressão toma como referência um trecho de *La condition humaine* de André Malraux em que o personagem de Kyo refere o papel do amor na descoberta do que há de verdadeiramente único em cada ser humano, na maior parte do tempo inacessível ao outro: "L'étreinte par laquelle l'amour maintient les êtres collés l'un à l'autre contre la solitude, ce n'était pas à l'homme qu'elle apportait son aide; c'était au fou, au monstre incomparable, préférable à tout, que tout être est pour soi-même et qu'il choie dans son cœur".

processo evidente da jornada existencial do Sr. José, e que seria uma tarefa só aparentemente inglória mesmo para quem sabe, ao final, que nada sabe. E isso também não é pouca coisa.

Nenhum dos colegas se apercebeu de quem havia chegado, responderam como de costume à saudação, disseram, Bons dias, Sr. José, *e não sabiam com quem estavam a falar*. (Saramago, 1997: 28)

Essa vida passou a ser outra vida, e outra pessoa essa pessoa (Saramago, 1997: 31)

Este não pareço eu, pensou, e provavelmente nunca o havia sido tanto. (Saramago, 1997: 112)

neste momento o Sr. José não parecia ser o Sr. José, ou eram dois os Srs. Josés que se encontravam deitados na cama, com o cobertor puxado até o nariz, um Sr. José que perdera o sentido das responsabilidades, outro Sr. José para quem isso se tornara totalmente indiferente. (Saramago, 1997: 119)

A concentração espacial do romance se evidencia na quase absoluta presença da Conservatória do Registo Civil, que aparece ainda especularmente duplicada em outros espaços: o colégio e o cemitério, todos três identificados pelo mesmo lastro arquivístico: o da inscrição da memória através dos registos de vida e de morte.

A memória escrita foi ao longo de milênios apanágio do poder. Foi o Concílio de Trento, certamente num projeto de controle religioso da comunidade⁵, que decidiu, no âmbito da Igreja Católica, pela inscrição obrigatória no livro paroquial de todos os nomes por ocasião do batismo, do matrimônio e da morte. Ficavam ali todos devidamente assentados, independentemente da classe social, da raça ou do sexo, e talvez não se imaginasse, então, que esse documento se

tornaria de suma importância para os historiadores do século XX interessados em acordar do silêncio as grandes "massas dormentes" da História. O livro paroquial e, a partir do século XIX em Portugal, a Conservatória do Registo Civil, inauguram, como dirá Jacques Le Goff, "a era da documentação de massa".⁶

Ora, *Todos os nomes* é o romance de uma busca, que ganha foro de enquete policial e de sedução amorosa. O Sr. José, humilde funcionário da Conservatória do Registo Civil, vivia num cômodo contíguo ao prédio em que trabalhava, espécie de resto de uma tradição já extinta de construir moradias para servidores e operários, o que, se por um lado lhes garantia o desejado apoio social, por outro permitia à instituição o ganho maximizado do controle sobre a vida privada dos trabalhadores⁷. A Conservatória mantivera de pé apenas um desses anexos e era onde vivia o personagem central da narrativa.

O pacato funcionário – humilde e solitário – tinha uma vida perfeitamente compatível com a sua imagem, cujos vazios costumava ir preenchendo com histórias de gente famosa, que colhia em jornais e revistas de atualidades. Esse trabalho de colecionador de histórias de vida, que o Sr. José ia catalogando em fichas, reduplicava em privado a função que exercia oficialmente, o que só faz reiterar a mesmice da sua vida.

O dado que aciona a narrativa é pura obra do acaso, e acontece em meio a uma ação clandestina em que o Sr. José penetrava à noite,

⁶ "O registro paroquial, em que são assinalados, por paróquia, os nascimentos, os matrimônios e as mortes, marca a entrada na história das 'massas dormentes' e inaugura a era da documentação de massa" (Le Goff, 2003: 531).

⁷ "a vila operária é um dos bens em que o capital privado investe para tornar possível armazenar a força de trabalho livre necessária à produção" (Blay, 1985: 40). A vila operária era um prolongamento da rígida disciplina do regime de trabalho. Blay lembra ainda o fato de o proprietário da casa ser o mesmo comprador da força de trabalho, o que lhe garante o controle absoluto sobre a massa trabalhadora.

às escondidas, no recinto da Conservatória para ir completar os dados do seu ficheiro dos famosos com as verídicas anotações dos livros do registo civil. É quando inopinadamente percebe ter trazido consigo uma ficha despropositada, com o nome de uma mulher desconhecida. O engano, contudo, não o faz voltar atrás, ao contrário, exacerba a sua curiosidade tornando-se uma verdadeira obsessão, que só se extinguiria quando aqueles dados oficiais exíguos ganhassem um corpo e uma história. Era exatamente o avesso do processo que até então o ocupara: partira sempre de histórias públicas às quais ele desejara dar maior consistência com a verdade dos documentos; agora tinha em mãos uma ficha com um nome e algumas datas que clamavam por tornar-se vida. A reviravolta estava dada, o romance podia começar.

O caminho – entre os muitos possíveis – que vou perseguir não será o de acompanhar o personagem do Sr. José nas peripécias que viverá na busca da mulher desconhecida, em nome de quem ele se impusera o dever de recuperar a história da vida. Agora é a minha vez de ir buscar o interior da pedra para, de repente, perceber que esse interior está longe de ter apenas uma dimensão metafísica, sem inserção no tempo da história. A questão que emerge desse romance é uma indagação - mais histórica que metafísica - sobre o entendimento da vida e da morte, sobre a incompreensão que seria separá-las em categorias impermeáveis, já que sem morte não há vida, sem fora não há dentro, sem dentro não há fora, sem passado não há presente, sem noite não há dia. Esta é a questão que vem sendo preparada em metáfora desde o início do romance, ora na voz do narrador, que observa o seu personagem, ora na dimensão do próprio personagem, em discurso indireto livre, a partir do momento em que ele enceta a sua travessia de autoconhecimento e de conhecimento do outro:

Parou um momento a olhar a secretária do chefe, nimbada pela luz esquálida que descia do alto, sim, era o que devia fazer, ir sentar-se naquela cadeira, a partir de hoje seria ele o senhor dos arquivos, só ele podia, se quisesse, tendo de passar aqui os dias por obrigação, viver por vontade sua também as noites, o sol e a lua a girarem sem descanso à volta da Conservatória Geral do Registo Civil,⁸ mundo e centro do mundo. Para anunciar o começo de algo, fala-se sempre do dia primeiro, quando a primeira noite é que deveria contar, ela é que é a condição do dia, a noite seria eterna se não houvesse noite. (Saramago, 1997: 28)

A reflexão tem o poder metafórico de dizer por imagens o conceito fundador deste relato, e que não é outro senão o conceito de história. Ele aparece sugerido no paradoxo contido na asserção: "a noite seria eterna se não houvesse noite", que é dizer muito mais do que diria a fórmula esperada — "o dia seria eterno se não houvesse noite" —, pois, na cambalhota da frase feita, ultrapassamos a mera constatação dos limites do dia e da noite para concluir, mais acertadamente, que a nossa *ignorância* (a noite) seria eterna se não fosse o *passado* (a noite).

Cá me desculpo de imediato com o senhor autor, embora lhe garanta que não estou a dizer que *Todos os nomes* é um romance histórico. Digo muito mais do que isso. Afirmo que esse romance discute,

⁸ Poderíamos surpreender aqui uma alusão imagética ao batismo de Blimunda Sete-Luas e de Baltasar Sete-Sóis em *Memorial do Convento*. "Dormiram nessa noite os sóis e as luas abraçados, enquanto as estrelas giravam devagar no céu, Lua onde estás, Sol aonde vais." À metáfora amorosa da comunhão dos amantes – um que via às claras e outro que via às escuras –, em *Memorial do Convento*, se soma agora, em *Todos os nomes*, a ideia da complementaridade dos dias e das noites que fundamentará a proposta mais ampla de união frutuosa da vida e da morte.

⁹ Carlos Reis, JL 2013: "Por isso dizemos com meridiana clareza: a questão do romance histórico em Saramago é uma falácia (para dizer o mínimo) tão absurda como a da ausência de

através da ficção, um conceito de história. Afirmo que *Todos os nomes* é uma teoria da história. Uma teoria da Nova História, em que se contempla não apenas o que é feito "para a glória de Deus, para o serviço dos príncipes e para o prazer dos ricos" (Duby, 1979: 9). Uma teoria da história em que se contemplam *todos os nomes*.

Para que essa teoria nova possa vingar há um custo evidente, um esforço radical para desmontar o edifício do saber e do poder aqui metaforizado pela Conservatória. E isso só será possível pela coordenação — ainda que clandestina — de esforços entre alguém que age e alguém que observa a ação, que reflete sobre ela e que incita o primeiro a não desistir da ação que empreende. O que eu gostaria de conseguir comprovar é que este é um romance de duplo aprendizado, em cujo processo ocupam lugares determinantes um chefe e seu subordinado, mas onde a relação de autoridade é tão somente uma aparência que vai sendo desmontada por inúmeros índices, ao longo do narrado, até que aconteça a *aletheia*, a revelação, o desvelamento dos verdadeiros lugares que ambos ocupam naquele aparente *thriller* policial, em prol da constatação da "absurdidade que é separar os mortos dos vivos" (Saramago, 1997: 278).

Há qualquer coisa de inesperado na construção dos personagens principais dessa narrativa de aprendizagem: o Conservador e o Sr. José. Há sem dúvida uma dimensão fortemente hierarquizada na Conservatória, quer no tratamento do chefe a seus subordinados, quer no escalão geograficamente composto de níveis de autoridade que se sobrepõem. Mas muito mais do que a disposição das mesas dos funcionários em uma rígida hierarquia piramidal, o exercício de poder da Conservatória estava simbolizado na sua divisão dos arqui-

pontuação na sua prosa, coisa dita e redita por exegetas de vão de escada que nunca leram uma linha sua, mas padecem da preguiça intelectual denunciada por Eça".

vos dos vivos e dos mortos, relegados estes, cada vez mais numerosos, para as sombras diabólicas de uma estrutura movente e devoradora do passado. Chefe e funcionário ocuparão, nesse contexto, as funções de investigador, pesquisador, arqueólogo e teorizador da história: de certo modo o Sr. José a fazer a pesquisa de campo, o chefe da Conservatória a observá-lo às escondidas e a aprender com ele um modo novo de fazer história que, já agora, caberia a ele próprio não apenas teorizar, mas fazer acontecer.

Digamos que este romance tem uma estrutura metonímica em que o desenrolar de um caso altera uma lei tornada, de repente, a tal ponto absurda que exige emenda e reparação. Ou poderíamos falar na estrutura de uma fábula, não de animais, é certo, mas de gente humana, cuja história perfeitamente rocambolesca – protagonizada por um pequeno funcionário solitário e tímido, sem qualquer dimensão heroica ou épica, feita contudo de invasões noturnas ao ambiente de trabalho, de assalto a uma escola pública para roubar dos seus velhos ficheiros o histórico escolar de uma ex-aluna, de uma visita aos antigos vizinhos, de uma noite passada em claro no cemitério – é em si mesma irrisória, não fosse o salto que ela permite em termos de uma "moral" (se pensarmos na fábula) ou de uma transcendência do particular para o geral, do exemplo para a tese, do caso individual para a lei que ele infringe. Porque é a aventura do Sr. José em busca de uma mulher desconhecida – que a meio do caminho, além do mais, ele descobre estar morta – que produz no chefe da Conservatória do Registo Civil uma espécie de revelação sobre o sentido da história e também, com certo orgulho, sobre o sentido do seu lugar - já agora nada burocrático - de verdadeiro conservador. Um conservador de documentos que fazem a história. Um conservador que percebe o quão defasada estava a instituição na sua geografia ideológica, que separava em mundos descontínuos e seccionados os vivos e os mortos.

É certo que essa grande lição de história precisava de uma atitude simbólica que exigiria a participação, em nível individual, do Sr. José, e em nível teórico e prático, de amplitude mais larga, do próprio Conservador que, mais uma vez, é quem detém o poder de reflexão sobre a práxis, e que propõe ao Sr. José:

Sabe o que eu faria se estivesse no seu lugar, Não senhor, Sabe qual é a única conclusão lógica de tudo o que sucedeu até este momento, Não senhor, Fazer para esta mulher um verbete novo, igual ao antigo, com todos os dados certos, mas sem a data do falecimento, E depois, Depois colocá-lo no ficheiro dos vivos, como se ela não tivesse morrido, Seria uma fraude, Sim, seria uma fraude, mas nada do que temos feito e dito, o senhor e eu, teria sentido se não a cometêssemos. (Saramago, 1997: 278)

Refazer o verbete da mulher desconhecida, omitindo a indicação da sua morte, seria literalmente um modo fraudulento de torná-la viva. Mas não estaria ela viva no afeto da madrinha (a senhora do rés do chão, que mereceria um capítulo à parte) e na memória do Sr. José, que conheceu a sua vida escolar, que descobriu a sua vida profissional, que não conseguiu perceber a razão do seu suicídio, mas que foi capaz de pressentir eroticamente o seu perfume, que lhe tocou os vestidos, que pudicamente não ousou deitar-se na sua cama, que intuiu a presença do seu corpo na almofada em que ela se sentara, que pôde até ouvir a sua voz na gravação da secretária eletrônica, que de objeto de consumo se transforma — pelas artes da criação — em agente do amor? Saltemos aqui sobre literalidade da proposta de "fraude" para tornar vivo o que está morto. Saltemos para intuir que a mulher desconhecida jamais estaria morta para aqueles que a desejaram.

o que levas é demasiado tempo a perceber as coisas, sobretudo as mais simples, Por exemplo, Que não tinhas nenhum motivo para ires à procura dessa mulher, a não ser, A não ser, quê, A não ser o amor, É preciso ser-se tecto para ter uma ideia tão absurda (Saramago, 1997: 248)

Querias vê-la, querias conhecê-la, e isso, concordes ou não, já era gostar, Fantasias de tecto, Fantasias tuas, de homem, não minhas (Saramago, 1997: 248)

Quanto ao Conservador, caber-lhe-ia maximizar aquela ação individual e pôr em prática a lição de história, a que tinha podido aceder como observador inteligente das infrações do Sr. José:

Estou prestes a tornar-me cúmplice das suas irregulares acções (...) O conservador recostou-se na cadeira, passou lentamente as mãos pela cara, depois perguntou, Lembra-se do que eu disse ali dentro na sexta-feira, quando se apresentou ao serviço com a barba por fazer, Sim senhor, De tudo, De tudo, Portanto lembra-se de eu me ter referido a certos factos sem os quais nunca teria chegado a compreender a absurdidade que é separar os mortos dos vivos, Sim senhor, Precisarei de dizer-lhe a que factos me referia, Não senhor. (Saramago, 1997: 277-8)

Caber-lhe-ia alterar a estrutura da Conservatória, o que era ainda uma outra metonímia, se entendermos que essa mudança seria tão somente um primeiro gesto simbólico com vistas a modificar as leis mesmas da historiografia. Não se estuda o passado como coisa morta. Estuda-se o passado com os olhos do presente, na perspectiva do presente, como a assinalar que sem ele estaríamos definitivamente na noite da História. Repetia ele, em ato, o que já afirmara Lucien Febvre: "É em função da vida que a História interroga a morte.

Organizar o passado em função do presente, assim se poderia definir a função social da História" (Febvre, 1953: 438).

Todos os nomes é, assim, uma lição da Nova História, herdeira ela mesma dos historiadores dos anos 1930, da École des Annales, para quem ao tempo rápido dos acontecimentos se devia somar o tempo lento das mentalidades, para quem a história deixava de ser positivista, desconfiando das suas certezas, e sobretudo entendendo que os seus atores iam muito além dos grandes nomes, dos heróis, dos vencedores. Essa nova história não desconsiderava o passado, deixando-o manter seu perfume de *crisântemo* ao lado das *rosas* do presente. Enfim, entendiam esses novos historiadores, que a História deveria, para seu próprio bem, desconfiar das cesuras e definitivamente incluir, já agora, nessa saudável abrangência, "todos os nomes".

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter (1989). "Sobre o conceito de história", in *Magia e técnica, arte e politica: ensaios sobre literatura e historia da cultura*. Obras escolhidas I. 4.ª ed., São Paulo: Brasiliense [1985].
- CERDEIRA, Teresa Cristina (2020a). "Batalha e Mafra: o avesso do avesso do avesso da história", in *Formas de ler*. Belo Horizonte: Ed. Moinhos.
- (2020b). "Primo Levi e José Saramago: o livro eterno e o quadro infinito", in *Formas de ler*. Moinhos: Belo Horizonte.
- Costa, Horácio (1998 / dez.), "José Saramago. O despertar da palavra". Cult. Revista Brasileira de Literatura, São Paulo, 17: 16-24.
- Duby, George (1979). *O tempo das* catedrais. Trad. de José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa.
- FEBVRE, Lucien (1953). Combats pour l'Histoire. Paris: Colin.
- LE GOFF, Jacques (2003). *História e memória*. Campinas / SP: Editora da UNICAMP.
- MALRAUX, André (1933). La condition humaine. Paris: NRF.

Reis, Carlos (2013 / 12-25 jun.). "José Saramago, A estátua e a pedra – falar de literatura". Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, 1114: 14.

SARAMAGO, José (1983). Memorial do Convento. São Paulo: Diffel.

- (1984). O ano da morte de Ricardo Reis. Lisboa: Caminho.
- (1986). A jangada de pedra. Lisboa: Caminho.
- (1989). História do cerco de Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras.
- (1991). O evangelho segundo Jesus Cristo. Lisboa: Círculo de Leitores.
- (1995). Ensaio sobre a cegueira. Lisboa: Caminho.
- (1997). Todos os nomes. Lisboa: Caminho.
- (1999). Cadernos de Lanzarote. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2013). *A estátua e a pedra*. Belém: Editora da UFPa / Fundação José Saramago.

NEM SAGRADAS NEM PROFANAS: A DESMITOLOGIZAÇÃO DO FEMININO EM SARAMAGO

NEITHER SACRED NOR PROFANE: THE DEMYTHOLOGIZATION OF THE FEMININE IN SARAMAGO

Valéria Campos Universidade de São Paulo (USP) Faculdade SESI-SP de Educação (FASESP) https://orcid.org/0000-0002-3848-2215

RESUMO

Neste artigo, a busca pelas origens das principais personagens femininas parodiadas em *Caim* e *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, em comparação à sua reficcionalização, visa analisar a denúncia sobre como as passagens e os protótipos a que estão circunscritas legaram uma marca cultural na representação reduzida e limitante da mulher. Analisa-se como o autor esmiúça os mitos que moldam nossa realidade, ao ficcionalizar versões possíveis das mulheres amiúde retratadas como seres diabólicos, envoltos em feitiços e mistérios, ou relegadas a um segundo plano em que a obediência é via única para a sagração.

Palavras-chave: mulher, mito, Eva, Maria, Lilith

ABSTRACT

In this article, the search for the origins of the main female characters parodied in *Cain* and *The Gospel According to Jesus Christ*, by José Saramago, in comparison with their fictionalization, aims to analyze the complaint about how the passages and prototypes in which they are circumscribed bequeathed a cultural mark in the reduced and limiting representation of

women. It analyzes how the author breaks down the myths that shape our reality, by fictionalizing possible versions of women who are often portrayed as diabolical beings, involved with spells and mysteries, or relegated to an inferior plan where obedience is the only way to consecration.

Keywords: woman, myth, Eve, Mary, Lilith

As personagens femininas saramaguianas têm atraído especial atenção de seu público leitor. Em meio a percursos inviabilizados pelas instâncias de poder, surgem mulheres que, longe de uma representação utópica, parecem carregar embriões de possibilidades mais humanas. Além disso, especialmente nas releituras dos mitos bíblicos, em sua ressignificação, transparece o desejo de restabelecer a essas mulheres o direito à multirrepresentação. Tais imagens jamais foram estáticas, e sim manipuladas e retocadas, porém, é certo que os mitos carregam na repetição ritualizada uma de suas principais características: a sedimentação do exemplo.

A arte, reiteradamente, apoiou-se nos lugares-comuns das lendas de modo a passar adiante estereótipos femininos que variam entre o sagrado e o profano. Na literatura moderna e contemporânea, no entanto, é comum firmar-se na continuidade do intertexto para romper com suas barreiras estanques. Esse é, certamente, um dos resultados da metaficção de Saramago. As oposições tão marcadas entre bem e mal integram um arcabouço cultural anterior aos textos, ecos de uma tradição mitológica segundo a qual o sagrado não faz parte do natural, do mundano, isto é, não pertence ao homem e ainda é "absolutamente diferente do profano" (Eliade, 1992: 13). Na ficção saramaguiana, de paradoxos relativizados, a humanidade habita o espaço das aproximações e a revisitação ao ancestral lembra-nos que o passado influencia o presente, tanto na tradição, quanto ao servir

"involuntariamente como um espelho onde cada um pode ver-se a si mesmo" (Elias, 1997: 59).

A contínua fragmentação dos espelhos do ser humano não busca pôr a termo tais representações, antes, recusa-se à limitação da apreciação da beleza ou do estranhamento despertado por essas figuras, a fim de discutir, no confrontamento do caleidoscópio formado pelas múltiplas visões, as causas que produziram tais efeitos, qual traçado, geometria e incidência de luz colaboraram para o que se manifesta ao olhar atento.

Ainda, por meio da literatura, tais imagens podem ser postas em movimento, e, dessa forma, a ênfase sobre a representação cede lugar ao interesse pelo liame entre as partes, enfim, o que transporta a mudança ou reacomoda os pedaços ao todo, em uma recomposição a ultrapassar o simulacro. Ao definir a paródia, Hutcheon menciona a "irônica 'transcontextualização' e inversão, repetição com diferença" (1985: 48), em que a distância crítica entre o texto parodiado e a nova obra reveste-se de ironia. Tal "diferença" é também perceptível na ilusão visual que, em vez de diminuir o longínquo, aproveita--se do afastamento para ampliá-lo. Isso é possível, pois, enquanto integrante do mito, a personagem tem suas características cerceadas pelas intencionalidades da galeria a que pertence e pelas visões que se pretendem perpetuar, o que limita seu formato. Uma vez reencaminhada ao espaço-tempo literário, eclode-se também para além das potencialidades projetadas pelo autor, em um contínuo diálogo cultural e filosófico com os leitores.

Nesse contexto, Krysinski, ao comentar *O evangelho segundo Jesus Cristo*, identifica um processo análogo à "desmitologização", de Rudolf Bultman:

Le narrateur transforme l'univers du sacré en une multiplicité de signes romanesques. Ce roman est donc méta-évangélique. Il se sert de L'Évangile pour en faire une demonstration pour ainsi dire 'prétextuelle'. Le prétexte évangélique est une structure ouverte, bien qu'elle puisse sembler close, fermé sur elle-même, figée dans les mots hiératiques qui représentent le sacré. Le narrateur procède à une amplification imaginaire de tous les lieus stratégiques de l'intrigue qui a survécu à toutes les machinations du temps¹. (1999: 408)

Quando os textos bíblicos são "transcontextualizados" por Saramago, tal "desmitologização" é libertadora, especialmente para as personagens femininas, que se desvencilham de seus moldes. Por meio da ironia, evidencia-se a necessidade de repensar a cultura, como um enfrentamento ao que nos constitui, pois Saramago "se apodera da tradição fundadora da cultura ocidental para negociar com ela uma nova forma de apreensão" (Silva, 2017: 244). De fato, a reficcionalização realizada parece intencionalmente despir o mito e escancarar seus esqueletos, em um processo no qual o "pré-texto" assume nova composição. Dessa maneira, não são os textos bíblicos que estão em escrutínio, mas os arquétipos e processos que moldam os fazeres e as relações da coletividade humana. Como escreve Helena Kaufman, esse questionamento

does not signify a challenge to the Gospel's validity or truthfulness but (...) a careful examination of the processes involved in the makings of History, myths and religions, as well as those shaping the patriarchal

¹ "O narrador transforma o universo do sagrado em uma multiplicidade de signos romanescos. Este romance é, portanto, metaevangélico. Ele usa o Evangelho para fazer uma demonstração, por assim dizer, 'pretextual'. O pretexto evangélico é uma estrutura aberta, embora possa parecer fechada, cerrada em si mesma, congelada nas palavras hieráticas que representam o sagrado. O narrador procede a uma amplificação imaginária de todas as localizações estratégicas da trama que sobreviveu a todas as maquinações do tempo", em nossa tradução.

world in which a human subject is formed symbolically and spiritually.² (1994: 457)

Assim, concebe-se uma ficção crítica das noções propaladas por determinadas interpretações da *Bíblia*, como a constante categorização do "outro". Neste artigo, a busca pelas origens das principais personagens femininas parodiadas em *Caim* e *O evangelho segundo Jesus Cristo*, em comparação à sua reficcionalização, visa a analisar a denúncia sobre como as passagens e os protótipos a que estão circunscritas legaram uma marca cultural na representação reduzida e limitante da mulher, a qual é alargada nessa releitura literária.

Segundo Lopes, essas narrativas, sempre mediadas pela palavra masculina, "constroem mundos sociais e universos simbólicos que mitologizam, invertem, absolutizam e idealizam diferenças e desse modo distorcem ou marginalizam a presença histórica dos 'Outros'" (2013: 99). Tais distorções percebem-se nas caracterizações extremas, em que ora as figuras femininas flertam com o diabólico ou sedutor, como Eva e Maria de Magdala, ora veem-se limitadas a um ideal de pureza e sublimação, como Maria de Nazaré.

Manifesta-se um teor mais denunciatório do que profético: em vez da sugestão de mundos plenamente possíveis, questionam-se realidades persistentes e suas estruturas perversas, diante das quais as protagonistas percebem-se frágeis e a rebelião é a única possibilidade, mesmo em face de consequências drásticas. O pré-texto mítico desvela o mundo dos seres humanos, assim, não importa a excepcionalidade dos indivíduos, eles permanecerão como pequenas chamas

² "não significa um desafio à validade ou à veracidade do Evangelho, mas (...) um exame cuidadoso dos processos envolvidos na constituição da História, dos mitos e das religiões, bem como daqueles que configuram o mundo patriarcal em que um sujeito humano se forma simbólica e espiritualmente", em nossa tradução.

em seus entornos. Ao optar por fazer ecoar vozes antes abafadas, em vez de lhes conceder poder, o autor manifesta-se contra o desequilíbrio de autoridade, parte de um problema sistêmico, não individual, nos descaminhos humanos.

Neste artigo, pretende-se analisar como Saramago esmiúça os mitos que moldam nossa realidade, ao ficcionalizar versões possíveis das mulheres amiúde retratadas como seres diabólicos, envoltos em feitiços e mistérios, ou relegadas a um segundo plano em que a obediência é via única para a sagração.

1. EVA E LILITH: AS PRIMEIRAS MULHERES

Em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, evidencia-se a necessidade de "remontar às fontes" para perceber-se que a posição "secundária" feminina "em tudo" é chancelada pela origem inferior da mulher no mito adâmico (Saramago, 2010: 57). No enunciado, há uma provocação coletiva a uma reflexão mais demorada sobre como determinadas interpretações dos textos bíblicos justificaram a dominação do homem sobre a mulher. Tais mitos, reflexos do contexto patriarcal em que surgiram e abalizados pelas sociedades que os acolheram, estão repletos de símbolos que legitimaram sistemas apoiados na hegemonia masculina, presentificados no desequilíbrio das relações, o que se exemplifica nas condições desfavorecidas de Maria de Nazaré.

Para Eliade, "os mitos revelam que o mundo, o homem e a vida têm uma origem e uma história sobrenaturais, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar" (1972: 18). No *Antigo Testamento*, o mito tem dupla motivação: estabelecer a conduta ideal de acordo com Deus e demonstrar a punição a quem se desviar dela. Nesse sentido "exemplar", Couffignal classifica o drama do Éden como o "mais mítico" e basilar dentre todos os relatos bíblicos, por revelar a antropogênese do ser humano ocidental e propagar que "nossas desventuras provêm de nossa desobediência à ordem divina" (2005: 294).

Nesse relato, todos os animais, incluindo-se o homem, nascem do pó da terra, Eva, porém, surge em função de Adão, formada a partir de sua costela, para ser uma "ajudadora idônea" (*Gênesis* 2: 21-22). Em *Caim*, um deus confuso e vaidoso, a mulher e o homem, com nomes em iniciais minúsculas, entram em cena ao mesmo tempo, indicando-se a aproximação das posições, diferentemente da cena original, que evidencia a hierarquia Deus – homem – mulher. Eva, no romance, assim como a personagem em Gênesis, é responsabilizada pela primeira transgressão, pois adão a culpa por tê-lo feito comer do fruto proibido. Assim, influenciada pela serpente, usa de seu julgamento e, ao partilhar do fruto com Adão, enceta o pecado original e converte-se em mãe de todos os erros da humanidade, a qual herda suas penalidades, como a submissão da mulher perante o homem, as dores relacionadas à maternidade e as duras condições de trabalho.

O que se segue em Caim é a criação de Saramago a partir das pontas soltas do texto religioso. Em face do abandono à própria sorte, em meio às intempéries e à fome, é esta nova eva, contrariando o estereótipo da fragilidade feminina a buscar proteção no masculino, que se mostra destemida e concebe soluções racionais, enquanto adão aparece céptico com relação aos resultados "de uma diligência nascida em cabeça feminina" (Saramago, 2011: 21). Ele cede ao medo e contenta-se em não entender o poder divino, enquanto eva, uma mulher a apurar injustiças, é considerada "louca". Para encerrar a briga, ele retoma a fala divina que atesta seu poder sobre ela, em uma sequência de diálogos e descrições, que, por meio da ironia, ridicularizam os clichês. Para além do convencional, dentro de eva existia uma outra mulher, "com nula dependência do senhor ou de um esposo por ele designado" (Saramago, 2011: 23), como uma boneca russa pronta a revelar interiores além da plasticidade imposta, porém, ela reconhece que, se "fosse homem seria mais fácil" (Saramago, 2011: 24).

No romance, o casal sobrevive devido ao destemor, à inteligência e também à sensualidade de eva, característica frequente nas suas reinterpretações, como uma mulher nua, alternadamente ingênua, sensível e sensual, ao mesmo tempo "joguete do Enganador e arrastada a um drama que a ultrapassa em suas proporções" (Couffignal, 2005: 301). Frequentemente surge também como quem toma a iniciativa do prazer amoroso ou como infiel ao companheiro e ao Criador, ao cometer o ato carnal com a serpente (Couffignal, 2005: 301). Petrificada como responsável pelas transgressões humanas, que arrasta o homem ao pecado, na versão de Saramago, no entanto, eva é aquela que encontra a solução para o desterro; não o homem, medroso e inepto, ainda menos deus, que os abandona.

Se no romance, ela não é a primeira mulher, na origem das narrativas bíblicas, também já existia Lilith. Novamente o autor retoma às "fontes", mas, dessa vez, em uma indagação latente quanto à manipulação dos discursos aos editores não apenas da *Bíblia Sagrada*, mas da história. Em *Caim*, o nome lilith é reencaminhado ao centro da narrativa, contudo, agora, em vez de esposa do primeiro homem, é companheira do último.

O mito de Lilith remonta aos antigos semitas, que adotaram as crenças dos sumérios. De acordo com a tradição judaica, semente do cristianismo, Lilith teria sido a primeira companheira de Adão, nascida igualmente do barro. Após desentendimentos por negar-se a estar por baixo dele durante o ato sexual, insatisfeita e desejosa de liberdade, ela pronuncia o "nome inefável" e ganha asas, com as quais foge do jardim do Éden para o Mar Vermelho. Três anjos pedem que ela volte e sua recusa converte-se em expulsão e, em vingança, a "mãe dos demônios ou dos falsos espíritos" (Frye, 2004: 216) busca fazer o mal aos homens. Conectada ao demoníaco, possivelmente a serpente a tentar Eva, é também vista como "um Espírito Livre" (Koltuy, 1986: 9). Nega-se a ser "terra" para Adão, pois,

tendo a mesma origem no solo, deseja igual liberdade para se mover, em vez de servir como chão, estático, a receber ação.

Tal modelo de insurreição pode ter sido considerado inadequado ao texto bíblico. A omissão de sua figura, no entanto, não foi completa, pois diversos textos alertam para esse "demônio", como o *Talmud* e a *Cabala*. Na *Bíblia*, permanecem seus vestígios quando Adão vê Eva pela primeira vez e exclama: "Esta, sim, é osso dos meus ossos e carne da minha carne!" (*Gênesis* 2:23). A reiteração em "agora" ou "sim", dependendo da tradução, implica uma história anterior. Além disso, seu nome é mencionado em *Isaías* 34:14, como uma criatura noturna que encontraria repouso em um deserto amaldiçoado.

Quanto às alterações, é nítido que a composição do mito tem sido readequada perante determinados interesses. Auerbach identifica que o trabalho mais impressionante dessa espécie foi realizado nos primeiros séculos do Cristianismo, a fim de reinterpretar a tradição judaica em um prognóstico de Cristo (1991: 13). Laraia apoia-se em Claude-Lévi Strauss para confirmar que os "editores" procuraram, "mediante uma atitude censorial, uma espécie de 'pasteurização' do discurso original, numa tentativa de adequá-lo aos valores morais e culturais de suas respectivas épocas." (1997: 150).

O mito original, no entanto, alerta os homens sobre o perigo da sensualidade feminina, ao passo que a elas avisa: "aquela que não segue a lei de Adão será rejeitada, eternamente insatisfeita e fonte de infelicidade" (Couchaux, 2005: 585). Na tentativa de apagamento de Lilith, subentende-se a recusa à individualidade da mulher, que, em caso de revelia, é facilmente substituída e removida. As duas versões, ao atrelar o feminino ao inferior e diabólico, transportam o pensamento de que, quando a mulher é ouvida, há consequências drásticas. Por isso, o caminho de Eva também não poderia ser ilibado, assim, surge um duplo feminino responsável pela Queda:

A principal mensagem do conjunto de mitos produzidos por uma sociedade de pastores e guerreiros nômades, fortemente patriarcal e patrilinear (...), imbuída de uma ideologia machista, refere-se exatamente à questão da mulher vista como um ser extremamente perigoso, necessitando, portanto, ser fortemente controlada. (Laraia, 1997: 159).

Após a fuga, Lilith reproduz diariamente seus filhos demoníacos, tornando-se inimiga dos seres humanos. Eva, mais fácil de ser subjugada pela origem inferior, também desobedece a Deus, condenando a humanidade à decadência. Assim, as duas cometem o crime de desobediência e são punidas com exílio e padecimento: "por toda a eternidade, Lilith, 'a mãe dos demônios' tem que se conformar com a morte de 100 lilim; da mesma forma, Eva é a responsável pela morte de todos os seus descendentes que poderiam ser imortais" (Laraia, 1997: 160).

Na literatura, Lilith transformou-se na mulher revoltada, sensual e fatal, em busca de poder. Para Couchaux, a recorrência a ela representa uma visão de mundo e da hierarquia dos homens, a tentar "nos dizer que há sempre algo a descobrir, com resultados benéficos para o conjunto, em qualquer parte rejeitada da criação, que, de muito longe, continua a acenar para nós" (2005: 585).

Cabe a Saramago insuflar nova vida a Lilith, e, em *Caim*, essa mulher-demônio renasce insubmissa ao masculino e poderosa, ainda que exposta aos julgamentos dos homens. No romance, ela é o inverso da idealização feminina da *Bíblia*, mas sua autoridade tem limitações, como um manifesto simbólico contra as ordens opressivas invisíveis. Na apresentação dela a caim, ressaltam-se aspectos relacionados ao poder: o monetário, nos adereços com "tudo o que devia ser o luxo do tempo" (Saramago, 2011: 51); o estético, de uma figura "belíssima", e o governamental, no comando da cidade.

Mesmo tão emancipada, o traço do mito permanece soberano, no falatório e no estereótipo da maldição: "Contam-se coisas, (...) Diz-se que é bruxa, capaz de endoidecer um homem com os seus feitiços" (Saramago, 2011: 51).

Caim, ainda virgem, é levado a lilith por desejo dela, que o transforma em uma espécie de porteiro. A exigência inconteste pela liberdade sexual é retomada do mito e nem mesmo o marido, noah, poderia entrar no quarto sem permissão. Sua sensualidade difereadas mulheres bíblicas, de desejos abafados, e sua insubordinação característica é comprovada na fala do narrador: "quando finalmente abrir as pernas para se deixar penetrar, não estará a entregar-se, mas sim a tratar de devorar o homem" (Saramago, 2011: 59).

Na composição da personagem anti-idealizada, lilith deseja a morte de quem planejara matar seu amante, porém, quando ele se nega e ela se mostra incapaz, apesar da fama de "louca" e "desvairada", caim diz, de modo contemporâneo ao leitor: "Homens que matam mulheres é coisa de todos os dias, matando-o tu talvez inaugurasses uma nova época" (Saramago, 2011: 70). Nesses trechos, vários estereótipos são desmanchados, pois nem o primeiro assassino nem a devoradora dos próprios filhos poderia cometer esse crime; enfim, a liberdade sexual não a transforma em uma assassina, como nos mitos. Outro lugar-comum desfaz-se quando caim parte, deixando-a grávida, e ela enche seus alforges de comida, fato ironizado: "pelo visto, não nos saiu tão má dona de casa como pelos seus dissolutos costumes poderia pensar-se" (Saramago, 2011: 76).

Ao mesmo tempo que encarna múltiplas versões ("Eu sou todas as mulheres, todos os nomes delas são meus" (Saramago, 2011: 126)), lilith destoa das outras personagens que, ao serem transportadas para o contemporâneo, têm seu rebaixamento exposto, como analisado por caim: "Como sempre, às mulheres, de um lado lhes chove, do outro lhes faz vento" (Saramago, 2011: 129).

2. MARIAS IGUAIS E DIFERENTES

Em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, na decomposição da imagem cristalizada do sacrifício expiatório, demonstrada em *A crucificação de Cristo*, de Albrecht Dürer, parte-se de uma cena perfeitamente arranjada para a conservação dos símbolos a fim de mostrar como o panorama pretensamente estático pode adquirir contornos diferentes, principalmente quanto às mulheres, que, de espectadoras, passam a protagonistas.

Todos os elementos dessa representação milenar terão sua imobilidade questionada, porém, destacam-se aqui as mulheres, que, igualadas no nome, "Maria", distanciam-se nos juízos do ilustrador e dos observadores. Nessa leitura de clichês religiosos, surge a dúvida sobre qual Maria seria a Madalena e, à primeira vista, poder-se-ia jurar que era aquela com os seios em destaque, pelo "dissoluto passado" da figura cuja auréola não impede o despertar de sensações carnais em meio à cena religiosa. Em seguida, o narrador convida o leitor a apurar o olhar e perceber a expressão de "compungida tristeza" e o corpo abandonado a revelar, para além das "carnes tentadoras", a dor de uma alma. A tristeza dela é equiparável à da mulher a quem beija a mão, Maria, mãe de Jesus, cuja "primeiríssima importância" é revelada pela posição central escolhida pelo artista. Lado a lado na composição, o profano e o sagrado tocam-se, nas figuras de uma mulher capaz de seduzir e de outra símbolo de pureza, máxima santa católica, as duas unidas na humana dor do luto. Esta, contudo, é coberta por muitos tecidos, tem olhos inocentes e a auréola ornada de forma mais complexa devido às "precedências, patentes e hierarquias em vigor neste mundo" (Saramago, 2010: 15).

O narrador descreve Maria, mãe de Deus, personagem central do catolicismo, não como a "virgem", o que a distingue de todas as outras mães terrenas e a eleva a um plano espiritual inalcançável, mas como a viúva, genitora de muitos outros filhos além de Jesus,

equiparando-a às outras de sua espécie: "é a viúva de um carpinteiro chamado José e mãe de numerosos filhos e filhas" (Saramago, 2010: 15).

A amparar a "extenuada mãe de Jesus", e também ajoelhada, uma mulher loira levanta para o alto um olhar, que,

de autêntico e arrebatado amor, ascende com tal força que parece levar consigo o corpo todo, todo o seu ser carnal, como uma irradiante auréola capaz de fazer empalidecer o halo que já lhe está rodeando a cabeça e reduzindo pensamentos e emoções. Apenas uma mulher que tivesse amado tanto quanto imaginamos que Maria Madalena amou poderia olhar desta maneira, com o que, derradeiramente, fica feita a prova de ser ela esta, só esta, e nenhuma outra. (Saramago, 2010: 16-17)

Nessa espécie de argumento a ser retomado e aprofundado ao longo do romance, é singular que o narrador prefira enxergar, na cena da crucificação, difundida pelo cristianismo como a mostra máxima do amor de Deus, as diferentes faces do amor humano. É especialmente revelador que ele o faça por meio das mulheres, que representam o amor erótico, despertado pela primeira Maria; o amor materno, pela segunda, e, nessa terceira mulher, o ápice do sentimento conjugal. Há intenso trabalho com a linguagem de modo a conduzir o leitor ao clímax da cena a esse exato fragmento, como uma deslocação do centro pretendido pelo artista, em uma transmutação entre os elementos sagrados e humanos, até então incompatíveis. O olhar de Maria Madalena, voltado ao céu, não espiritual, mas físico, onde se encontra o objeto de afeição, é fruto de um "autêntico e arrebatado amor". O "arrebatamento" emana-se do sentido bíblico, alusivo ao grande prêmio concedido por Deus na subida aos céus pelos justos no fim dos tempos para encontrarem-se com Jesus, para desprender-se desse significado original e adjetivar o tipo de amor só possível aos seres humanos: a dádiva é deslocada do paraíso celeste para o terreno. A força do olhar é tão intensa, que parece levar seu corpo ao céu, e o narrador enfatiza que "todo o seu ser carnal" está em ascensão, não o espírito. A pujança do amor humano constrói uma "auréola" de tal forma resplandecente que empalidece o "halo" sagrado. Enquanto a força que liga dois seres humanos é capaz de elevar o corpo da mulher em estado de contrição, o símbolo da santificação rebaixa-a, "reduzindo pensamentos e emoções", pois, para ser santo, é preciso limitar concepções e desejos àqueles avalizados pela Igreja. Ao fim do trecho, o engano com relação à personagem é desfeito; em vez de escolher os símbolos associados à volúpia para distinguir Maria Madalena, o narrador a reconhece pelo profundo e definitivo amor devotado a Jesus. O arrebatamento na cena, enfim, não resulta da fé em Deus, mas do sentimento profundo entre dois amantes.

Há mais uma mulher em cena a compor o grupo das três marias: Maria de Cleofas, Maria Madalena e Maria Salomé, que teriam acompanhado a mãe de Jesus ao túmulo (*Marcos* 16:1). No romance, surge uma nova simbologia entre as três mulheres, que aparecem unificadas, em comunhão, ligadas pelos seus corpos e na intensidade de sentimentos como em uma nova trindade: feminina e apologética do amor.

Entre essas Marias, a mais célebre é a mãe de Jesus. Enquanto Lilith falha na insubmissão a Deus e ao homem, e Eva arrasta a humanidade à mortalidade do pecado, Maria surge como o exemplo permitido: humilde, virgem, contrita: por meio dela a esperança nasce e a morte é vencida. A perfeição, no entanto, tem seu preço; ela é reverenciada por resignar-se com seu lugar.

Apesar dos títulos de Rainha dos céus e Mãe da Igreja, as informações sobre Maria reduzem-se ao papel de mãe, descrito em *Mateus* e *Lucas*. Sua fala mais longa situa-se na visita à prima Isabel, quando,

depois de ouvir o célebre elogio "bendita és tu entre as mulheres" (*Lucas* 1:42), profere um cântico de louvor a Deus. Mesmo enquanto mãe, nas duas vezes em que se dirige a Jesus, é por ele rechaçada, primeiro quando o perde, criança (*Lucas* 2:48), depois, no casamento em Caná (*João* 2:4). Ela será vista ainda aos pés de Jesus na crucificação (*João* 19:25) e citada como "perseverante", em *Atos* 1:14. Esse rascunho de mulher certamente deixou hiatos que precisaram ser preenchidos pela lenda.

Na ficção de Saramago, Maria continua a ter um papel reduzido, pois, como indicado por Kaufman, o romance assume um símbolo da autoridade patriarcal (1994: 455). Para ela, as duas principais Marias ocupam um "topos", pois a mãe é essencial na primeira parte da narrativa, mas no evangelho de Jesus, ela é posta de lado, "abandoned by the hero in his search for the father". Maria de Magdala exerce uma força positiva e de conforto, mas não tem função ativa ou modificadora: "It is the narrator, however, far from accepting it, who stresses the inferior position women were assigned in Jewish society and religion" (1994: 456).

Há ainda uma significativa contraversão das referências, com o rebaixamento de Maria de Nazaré, enquanto padrão de santidade feminina e figura central do cristianismo. As observações do narrador e a composição da personagem fazem uma leitura cultural diferente do retrato bíblico, pois, enquanto a Maria católica é "modelo", a de Saramago é "amostra" (Batista, 2019: 122). Tal dessacralização não objetiva desmascarar uma figura controversa, mas desvelar a aura legada pelo cristianismo: como mulher de seu meio e tempo, ela sofreria as penas comuns às demais; isto é, nem

³ "abandonado pelo herói em sua busca pelo pai", em nossa tradução.

^{4 &}quot;É o narrador que enfatiza a posição inferior atribuída às mulheres na sociedade e na religião judaicas, embora esteja longe de aceita-las.", em nossa tradução.

mesmo a proximidade com o círculo divino a pouparia do tratamento desigual próprio dos moldes culturais. De fato, é devido à submissão total ao sistema patriarcal, manifesto no acatamento das dores e do destino que lhe são impostos por Deus, que ela é elevada ao posto de santidade máxima da Igreja Católica e figura exemplar às demais mulheres.

As entrelinhas desvanecidas da biografia de Maria, pouco a pouco reimaginadas em uma demorada e constante composição, redesenham o breve retrato da perfeição feminina e, ao fim, tem--se uma coleção de gravuras muito mais realistas: a de uma mulher em tudo diminuída, cujos desejos e aspirações negados tornam-na subserviente e incompleta em todas as esferas. Ainda, descreve-se o controle exercido pelo homem no molde do discurso, que lhe permite manter o sistema de poder que o favorece: "a culpa é da língua que fala, senão dos homens que a inventaram, pois nela as palavras justo e piedoso, simplesmente, não têm feminino" (Saramago, 2010: 31). Em uma apropriação do enunciado bíblico, retoma-se a definição de um líder completo,⁵ pois a justiça remete aos deveres para com os homens e a piedade, a retidão perante Deus. A mulher, sem participação no sistema político e religioso, não tem poder para conhecer, escolher e muito menos aplicar a justiça humana ou divina; a bondade e a pureza são obrigações impostas à condição feminina, dessa forma, o desvio pode ser demérito, mas o acatamento não é escolha, portanto, jamais qualidade.

No romance, contrapõem-se constantemente as vantagens masculinas e as limitações impostas às mulheres. Em uma paródia à mencionada *Magnificat*, encontrada em Lucas 1:38: "Eis aqui a serva do Senhor. Faça-se em mim segundo a tua palavra", José agradece a

⁵ Cf. Lucas 2:25, Tito 1:8, Tito 2:12, I Timóteo 6:11.

Deus: "Louvado sejas tu, Senhor, nosso Deus, rei do universo, por não me teres feito mulher" (Saramago, 2010: 27), enquanto em sua primeira fala, Maria, ora: "Louvado sejas tu, Senhor, que me fizeste conforme a tua vontade" (Saramago, 2010: 27). No agradecimento de José, subjaz o louvor pelo direito à escolha, enquanto na expressão de Maria, percebe-se a ausência de possibilidades.

A negada emancipação implica a essa mulher diversas obrigações, como o sexo. Ademais, em tudo ela é apartada e diminuída: nas tarefas, o burro é reservado para José, no asseio, está sempre descalça e com roupas velhas, remendadas, pois os "panos novos e os cuidados maiores" vão para os maridos, na sinagoga, ela e as demais são "passivas assistentes" e, mesmo nas ações mais simples, como à hora do jantar, Maria permanece em pé, esperando que José coma para poder iniciar a refeição e fazer uma oração em "tom modesto, que convém à mulher" (Saramago, 2010: 35).

O relacionamento de José e Maria, moldado pelos preceitos religiosos, é descrito como incompleto e impessoal. Os dois sequer conversavam e a limitação imposta à comunicação da mulher é reiterada diversas vezes como uma recomendação religiosa: "Falar-lhes pouco e ouvi-las ainda menos é a divisa de todo o homem prudente que não tenha esquecido os avisos do rabi (...), À hora da morte se hão-de pedir contas ao varão por cada conversa desnecessária que tiver tido com sua mulher" (Saramago, 2010: 35-36).

Desde a primeira pecadora até a mais santa, a mulher é vista como um ser dissimulado, enganador, que ri ao mentir ao seu companheiro (Saramago, 2010: 36-37), por isso, sua voz deve ser mantida "sob controle". Em uma simulação profética, carregada de ironia, o narrador assume a forma bíblica a revelar o óbvio: "Em verdade, em verdade vos digo que muitas coisas neste mundo poderiam saber-se antes de acontecerem (...) se fosse costume falarem marido e mulher como marido e mulher." (Saramago, 2010: 71-72).

A face oprimida e silenciada de Maria é também revelada à medida que se evidenciam as dores dessa nova personagem, acostumada a "chorar para dentro" (Saramago, 2010: 148). O parto é narrado com as aflições próprias do momento, não com a placidez da cena da natividade. Perante gritos de dor, José não sabe como agir e foge, deixando-a ao cuidado da escrava Zelomi. Tudo relacionado a esse momento, incluindo-se a mulher, é considerado repugnante:

tudo isto é sujo e impuro, desde a fecundação ao nascimento, aquele terrífico sexo da mulher, vórtice e abismo, sede de todos os males do mundo, o interior labiríntico, o sangue e as humidades, os corrimentos, o rebentar das águas, as repugnantes secundinas, meu Deus, por que quiseste que os teus filhos dilectos, os homens, nascessem da imundície. (Saramago, 2010: 78)

Por diversas vezes, quando o narrador assume o pensamento masculino, esse é o resultado obtido. Ainda, a subversão das palavras sacramentadas atesta a ampliação dos espelhos das personagens, como quando Maria, ao citar suas dores, utiliza o verbo "experimentar", o mesmo empregado para qualificar Jesus, em *Isaías* 53:3, pois a experiência das mulheres nesse âmbito é inconteste. Conforme Jesus e seus irmãos crescem, outras dores de Maria são expostas, como a do cansaço físico e da impotência "tendo de carregar meses e meses no seu cansado corpo tantos frutos gulosos das suas forças, às vezes entrava-lhe na alma uma impaciência, uma indignação" (Saramago, 2010: 130).

Mesmo em seu celebrado papel de mãe, sua participação é limitada. Não sabe o que o filho estuda, pois "Melhor fora que a Lei perecesse nas chamas do que entregarem-na às mulheres" (Saramago, 2010: 132). Não cogita fazer perguntas, pois, crescendo em meio a essa cultura, o filho já saberia "o verdadeiro lugar das

mulheres no mundo, incluindo as mães" (Saramago, 2010: 132) e poderia reduzir-lhe à sua insignificância. Jesus, símbolo máximo da perfeição bíblica, no romance, é mais um homem moldado pela cultura: culpa a mãe, sem se atentar que ela não tem escolha: "chegou aqui o meu marido e disse, Vamo-nos embora" (Saramago, 2010: 188). No entanto, além de não escolher, na ficção de Saramago, Maria também não é escolhida: "Pobrezinha de mim, que cheguei a imaginar, ouvindo-te, que o Senhor me havia escolhido para ser a sua esposa naquela madrugada, e afinal foi tudo obra de um acaso" (Saramago, 2010: 312). Corrobora-se a existência de uma personagem em nada especial, pela impossibilidade de tornar-se especial quem não tem qualquer domínio sobre si. Ainda, considerada pelos cristãos como primeira adepta do cristianismo, no romance, esta nova Maria, presa à sua cultura e ao seu tempo, não crê em Jesus prontamente; quem o faz é Maria de Magdala.

Nos livros canônicos, é difícil identificar Maria Madalena entre diversas referências a Marias, o que parece mais uma edição proposital. Ela esteve aos pés de Jesus na cruz, testemunhando sua morte, sepultamento (*Mateus* 27: 56, 61) e ressurreição (*Mateus* 28: 1-9). Em *João* 20:1, é descrita como a primeira pessoa a ver Jesus ressurreto, o que, em *Marcos* 16: 9, entende-se como proposital, devido à maior proximidade entre os dois. Atendendo ao pedido dele, ela anuncia a ressurreição aos apóstolos (*João* 20: 18).

Não se sabe, porém se a mulher mencionada em *Lucas* 7: 37-50, como "pecadora", "muitas vezes identificada como Maria Madalena" (Frye, 2004: 218), é de fato a "Maria, chamada Madalena, de quem haviam saído sete demônios" (*Lucas* 8: 2). A vinculação dela à prostituta arrependida, pelos próprios cristãos, como pregado pelo Papa Gregório, em 591, e sua identidade como companheira de Jesus têm tomado lugar no imaginário popular, porém são refutadas pela Igreja Católica. O mistério que envolve a personagem, o surgimento dos

evangelhos apócrifos e sua presença perdurável na literatura certamente contribuíram para a ampliação de seus contornos. Nesse sentido, é preciso lembrar que o estereótipo carregado pela associação à prostituição feminina é um dos mais marcantes:

Sua forte carga negativa segue até os dias atuais, estigmatizando as mulheres que são a ele associadas, sempre polarizando e perpetrando a divisão mulher boa e pura — mulher má e pecadora. Na Bíblia, por exemplo, (...) essa divisão é claramente definida e a figura da prostituta, sempre avaliada negativamente: ela é a mulher pecadora e demonizada, sua sexualidade é a causa dos males dos homens e da humanidade. (Laranjeira *apud* Ferraz, 2011: 35)

No romance, quando Jesus conhece sua futura companheira, ele ainda é um jovem virgem e é essa mulher experiente que assumirá um papel iniciatório. É ela também quem realiza os ritos sagrados antes restritos aos homens, como a cerimônia de lava-pés, em que, simbolicamente, ela se ajoelha diante dele e, com uma bacia e um pano branco, cuida de suas feridas.

Ele tenta escapar dessa desconhecida, com "riso de mulher leviana" (Saramago, 2010: 279), e lembra-se do conselho: "Nunca te entregues às prostitutas, para que não te percas a ti e aos teus haveres" (Saramago, 2010: 279). Em meio às sensações despertadas, no entanto, tais palavras julgadoras são insuficientes: as convenções vazias desfazem-se perante a realidade do sentir. Dessa forma, novamente os papéis invertem-se: em *João* 20: 16, Maria Madalena, ao ver Jesus ressurreto, chama-o "Mestre", contudo, no romance, é ela quem o traz a uma nova vida e dispõe-se a ensiná-lo: "Aprende, aprende o meu corpo" (Saramago, 2010: 282). Nesse novo evangelho, a carne não é mais suja e impura, mas é via para a materialização do maior dos sentimentos: o amor.

O fato de Maria de Magdala ter sido uma prostituta não é ignorado. No trecho em que se descreve sua casa como uma ovelha perdida separada das outras, afastada do convívio, percebe-se o exílio social imposto à mulher que não vive conforme as normas de seu tempo. Adiante, Maria ainda diria a Jesus que apenas as mulheres poderiam saber o que significava viver com o desprezo de Deus, que se refletia no menosprezo hipócrita do povo e no julgamento justificado pelas crenças religiosas.

Jesus e Maria de Magdala vivem semanas de amor descritas por meio de passagens do livro de *Cantares de Salomão* e, em nova subversão do texto bíblico, quando um homem vem bater à porta, a maldizê-la pela falta de resposta, ela diz: "vai-te, que bem enganado vais, não encontrarás no mundo mulher mais bendita do que eu sou" (Saramago, 2010: 285). Se na *Bíblia*, Maria é "bendita entre as mulheres", por ser a mãe de Jesus, no romance de Saramago, é na entrega carnal que se manifesta a verdadeira bendição.

Em um proposital contraste com o casamento de Maria e José, apartados pelos costumes, Jesus e Maria Madalena, desde o primeiro dia, convivem "sem excessivos respeitos de regra, norma ou lei" (Saramago, 2010: 290). A comunhão dos dois estabelece-se também na espécie de sacramento que partilham quando Jesus parte um pedaço de pão, como símbolo da confiança mútua. Nesse evangelho reimaginado, é Maria de Magdala quem acredita piamente no poder de Jesus, sem nada questionar, mas também é ela quem impede um dos grandes milagres da tradição cristã, a ressurreição de Lázaro: novamente no papel de mestre, ela lhe ensina que reviver seu irmão seria condená-lo à morte duplamente.

No casamento de Caná, as duas Marias finalmente se conhecem e surge uma conexão entre elas, como a imaginada na gravura de Durer: as duas mulheres, a honesta e a impura, num relance, olharam-se sem hostilidade nem desprezo, antes com uma expressão de mútuo e cúmplice reconhecimento que só aos entendidos nos labirínticos meandros do coração feminino é dado compreender. (Saramago, 2010: 344).

Maria de Magdala promete lealdade total ao companheiro e quando revela ter sido prostituta, a bênção, jamais proferida por Jesus, surge nos lábios de Maria de Nazaré: "Eu te abençoo, Maria de Magdala, pelo bem que a meu filho Jesus fizeste, hoje e para sempre te abençoo" (Saramago, 2010: 345). A cumplicidade surgida entre as duas ratifica o que foi exposto na construção das personagens: se por um lado, há uma força represada em suas virtudes, por outro, em suas dores, tornam-se irmãs. Dentro ou fora do código, elas são apartadas do centro do poder. Maria de Magdala tem autonomia para amar, porém é julgada e exilada socialmente; já Maria de Nazaré vive conforme os preceitos religiosos e dos costumes, mas tem suas liberdades individuais negadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que a humanidade necessita é qualquer coisa de novo, que eu não sei definir, mas ainda tenho a convicção que pode vir da mulher

José Saramago

Fica evidente que, justamente devido ao conhecimento do gérmen de mudança que habita o feminino, tenha-se buscado, desde o princípio, o seu controle. Ainda, a delimitação entre sagrado e profano mostra-se muito mais agressiva para as mulheres, pois, em qualquer lado da linha, não existe plenitude; todas são retiradas de certa forma do mundo dos homens: seja na expulsão das primeiras mulheres do

Paraíso, no afastamento do convívio social a que Maria de Magdala é submetida ou no distanciamento de Maria de Nazaré do conhecimento, da lei e dos próprios sentidos, a condenação é inexorável.

Nos dois romances em estudo, as companheiras dos protagonistas são mais experientes, o que, de forma simbólica, aponta para a incipiência masculina quanto à afeição, tanto física quanto espiritual. Sentimento por tantas vezes atrelado ao pecado, devido à associação da pureza à castidade, sobretudo feminina, nos romances, o amor elabora-se nos traços de lealdade e torna-se o portador do real "arrebatamento" humano, paraíso terreno.

O caráter cíclico das duas narrativas, cujo início e fim apontam ao diálogo infrutífero entre Deus/deus e seres humanos, aponta para uma desigualdade de poderes que aprisiona os seres a uma realidade criada por outrem. Tal limitação é premente para as mulheres, menosprezadas pelos textos bíblicos e pela história, caladas pelas convenções, personagens cujos sentimentos e idiossincrasias simplesmente não se encaixam nos projetos de escrita da história e da *Bíblia Sagrada*.

Nesse processo revelador e questionador, cabe ao leitor repensar o presente, à medida que amplia e diversifica as lentes do passado, para intuir caminhos menos desiguais para o futuro, possibilitando que "qualquer coisa de novo" nasça, de fato, com a emancipação da mulher.

REFERÊNCIAS

Almeida, João Ferreira de (s/d). (trad.). *A Bíblia Sagrada* – Bíblia de Estudos Almeida. Ed. revista e corrigida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil.

AUERBACH, Erich (2013). *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 6.ª ed., São Paulo: Perspectiva.

- Batista, Sérgio Henrique Rocha (2019). "O silêncio das mulheres: uma análise de duas personagens femininas em 'Evangelho segundo Jesus Cristo', de José Saramago". *Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*, 25: 115-135.
- COUCHAUX, Brigitte (2005). "Lilith", in Brunel, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários* (582-585). Rio de Janeiro: José Olympio.
- Couffignal, Robert (2005). "Éden", in Pierre Brunel (org.). *Dicionário de mitos literários* (294-306). Rio de Janeiro: José Olympio.
- ELIADE, Mircea (1972). Mito e realidade. São Paulo: Editora Perspectiva.
- (1992). O sagrado e o profano. 1.ª ed., São Paulo: Martins Fontes.
- ELIAS, Norbert (1997). Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.
- FERRAZ, Salma (2011). Maria Madalena: das páginas da Bíblia para a ficção: textos críticos. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá.
- FRYE, Northrop (2004). O código dos códigos: a Bíblia e a literatura. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo.
- HUTCHEON, Linda (1985). *Uma teoria da paródia. Ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70.
- KAUFMAN, Helena (1994). "Evangelical Truths: José Saramago on the Life of Christ". Revista Hispánica Moderna, 47.2: 449-458.
- Koltuv, Barbara Black (1986). O livro de Lilith. São Paulo: Editora Cultrix.
- Krysinski, Wladimir (1999). "Le romanesque et le sacré: observations sur *L'Évangile selon Jésus-Christ*". *Colóquio Letras*, 151/152: 403-411.
- LARAIA, Roque de Barros (1997). "Jardim do Éden revisitado". Revista de Antropologia, 40: 149-164.
- LEACH, Edmund (1983). "A legitimidade de Salomão", in Roberto Da Matta (ed.), *Edmund Leach*. São Paulo: Ática.
- LOPES, Mercedes (2013). "Gênero e discurso religioso". Revista Relegens Thréskeia, 2.2: 60-70.

- SARAMAGO, José (2010). O evangelho segundo Jesus Cristo. 12.ª ed., São Paulo: Companhia das Letras.
- (2011). Caim. 7.ª ed., São Paulo: Companhia das Letras.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da (2017). "O evangelho segundo Jesus Cristo ou a consagração do sacrilégio". *Cadernos CESPUC de Pesquisa Série Ensaios*, 1.4.

CLARABOIA: MATRIZ ENSAÍSTICA DOS PERSONAGENS DE JOSÉ SARAMAGO¹

CLARABOIA: AN ESSAY MATRIX OF JOSÉ SARAMAGO'S CHARACTERS

Wendel Cássio Christal

Universidade Estadual do Paraná – *campus* Paranaguá-PR Colegiado de Letras da UNESPAR https://orcid.org/0000-0002-1027-3569

RESUMO

O romance *Claraboia*, escrito na década de 50 mas publicado apenas em 2011, destaca-se por revelar componentes importantes da prosa literária de José Saramago, pois temas, personagens e estilo já despontam neste romance e possuem uma função medular no projeto estético-literário do escritor. Neste sentido, à luz do ensaio, outro elemento já preponderante nas páginas de *Claraboia*, objetiva-se analisar de que modo este romance contribui para a construção da galeria de personagens pertencentes a prosa romanesca de Saramago.

Palavras-chave: Claraboia, ensaio, personagem, Saramago

ABSTRACT

The novel *Claraboia*, written in the 50s but published only in 2011, stands out for revealing important components of José Saramago's literary prose, as themes, characters and style already emerge in this novel and have a

¹ O presente artigo é parte oriunda e adaptada de minha tese de doutoramento intitulada O ensaio no romance de Saramago: a experiência humana sob o crivo da palavra (2017), disponível em: http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/3356.

core function in the aesthetic-literary project of the writer. In this sense, in the light of the essay, another element that is already predominant in *Claraboia*'s pages, the objective is to analyze how this novel contributes to the construction of the gallery of characters belonging to Saramago's novel prose.

Keywords: Claraboia, essay, character, Saramago

Cada homem traz a forma inteira da condição humana

MONTAIGNE

É extensa a galeria de personagens que o escritor português José Saramago construiu ao longo de sua prosa literária, sobretudo em contos e romances, tais como: figuras históricas, personagens bíblicos, distintos profissionais, objetos, animais, o duplo e inclusive a morte. Todo este rol de sujeitos, inusitados ou não, cumpre inegavelmente distintas funções na narrativa do escritor, de modo a oferecer ao leitor um lugar onde se pode "viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude de sua condição" (Candido, 2002: 48).

Este cabedal de seres ficcionais foi sendo inventado, posto à prova e lapidado à medida que Saramago publicava suas obras literárias. Neste sentido, nota-se que nos primeiros romances, em conformidade com uma estética mais (neo)realista, o escritor põe em cena personagens menos elaborados, em especial antes da publicação de *Levantado do chão* (1980). Dentre seus romances pioneiros (*Terra do pecado, Claraboia* e *Manual de pintura e caligrafia*), destaca-se *Claraboia*, pois esta obra pode ser vista como uma matriz ensaística da galeria de personagens que compõe os romances posteriores de Saramago.

Aliás, *Claraboia* não se destaca apenas em razão dos personagens seminais, mas ela também pode ser considerada basilar na apresentação de traços marcantes do universo literário do escritor, a ocupar o segundo lugar na sua produção romanesca. Porém, trata-se de um romance póstumo, de trajetória curiosa, porque apesar de tê-lo escrito no início de sua carreira, foi o último a ser publicado, pois veio a público apenas em 2011.

As causas desta publicação tardia estão relacionadas tanto a problemas editorais, como também ao próprio desejo do escritor. Em 1947, após lançar o seu primeiro romance, Terra do pecado, Saramago, sob o pseudônimo de Honorato, inicia a redação de seu segundo romance, Claraboia, finalizando-o apenas em 1953. No entanto, ao enviar o texto a uma editora portuguesa, o livro é rejeitado. Depois, um amigo encaminha o romance à Empresa Nacional de Publicidade (ENP), sem jamais obter alguma resposta ou devolução do manuscrito. Apenas 40 anos depois, Saramago recebe uma carta da ENP, interessada em publicá-lo, quando já era um escritor consagrado pelo conjunto de sua obra. Com isso, o escritor vai à ENP e diz: "sou fulano, venho cá buscar o meu original, agradeço--lhes muito, mas não estou interessado em publicá-lo" (Gómez Aguilera, 2008: 45). Assim, deixa tal decisão aos seus herdeiros, que publicam o livro um ano após a sua morte, em 2011, após 58 anos de ter sido escrito.

Apesar da publicação tardia, o romance traz importantes contribuições para a fortuna crítica sobre a obra do escritor, já que nessa obra despontam aspectos basilares, como a matriz ensaística, ainda que Saramago negasse sua competência no exercício de compor ensaios, conforme revelou em entrevistas e também em seus *Cadernos de Lanzarote* ao sublinhar que "gostaria de defender melhor o que nomeou de *homerização do romance*, (...) se não me faltassem para isso as indispensáveis unhas ensaísticas" (Saramago, 1994: grifos do autor). Conforme Nuno Júdice, o primeiro momento do que denomina como "projeto Saramago" inicia-se com romances ainda calcados na herança do final século XIX da produção literária portuguesa, o Realismo, em especial na

relação estreita com essa realidade que o vai circunscrever a situações concretas, do que o romance é simultaneamente o reflexo e o produtor (...) Esta osmose entre literatura e realidade teve, como efeito perverso, que o romance português do século XX tivesse de se confrontar, em permanência, com esse fantasma omnipresente — tanto mais que, de facto, o figurino da Lisboa política e social, como da burguesia provinciana, permaneceu idêntico por virtude da retracção conservadora dos anos ditatoriais. (Júdice, 2005: 115)

Ainda que Júdice faça tal enquadramento da obra de Saramago a partir de *Levantado do chão*, pois *Claraboia* não havia sido ainda publicada, o romance faz parte desse momento estético saramaguiano e se revela moldado a esta estética formal e ideológica.

Composto por 35 capítulos divididos por algarismos romanos, *Claraboia* narra a história de seis famílias residentes em um mesmo condomínio na cidade de Lisboa em meados do século XX. Sob as rédeas seguras do narrador onisciente, as histórias dos personagens são reveladas conforme um movimento narrativo operado por uma visão que vai do plano micro ao macro, ou seja, o enfoque ora recai sobre a vida de cada personagem, ora sobre a relação entre os membros da mesma família, bem como sobre as relações vivenciadas por esses vizinhos. Embora essas histórias cheguem a se cruzar algumas vezes, não há o estabelecimento efetivo de laços mais concretos entre os vizinhos, mas prevalecem ações oportunistas ou permeadas pela discórdia que afetam alguns desses personagens.

Na contracapa do romance, uma citação de Saramago adverte os leitores: "Acho que o livro não está mal construído. Enfim, é um livro também ingénuo, mas que, tanto quanto me recordo, tem coisas que já têm que ver com o meu modo de ser" (Saramago, 2011). Apesar de se tratar de um romance menos elaborado, se comparado aos posteriores, verifica-se que a manipulação do narrador, a intertextualidade, a ironia, a alegoria, as recorrentes digressões, a forma de composição dos personagens, bem como o exercício metanarrativo, enfim, são procedimentos já presentes neste romance, atrelados ao pendor ensaístico. Muito disso, aliás, verifica-se em *Manual de pintura e caligrafia*, nomeadamente o exercício metalinguístico operado na relação entre o texto e a pintura, conforme demonstram amplos estudos da crítica sobre a obra Saramago. No entanto, antes disso, *Claraboia* apresenta estes e outros elementos fundamentais na construção de um projeto literário vigoroso e insurgente.

A época em que *Claraboia* foi escrita, de 1947 a 1953, pertence ao longo período político denominado por alguns historiadores como Estado-Novo (1933 a 74): "a mais longeva experiência autoritária moderna do Ocidente europeu" (Mattoso, 1998: 13), momento em que Portugal foi submetido ao regime ditatorial-salazarista por cerca de 40 anos, o mais longo da história de Portugal desde o reinado de D. João V. Assim que António Oliveira Salazar toma as rédeas do poder, primeiro como Ministro das Finanças, depois como Chefe de Governo, instaura aos poucos o seu regime militar ditatorial como mentor político e ideológico: "Considerava-se o guia da nação, acreditava que havia coisas que só ele podia fazer" (Marques, 1973: 341). A seguir, implanta seu regime ditatorial de nítidas configurações fascistas, com, por exemplo, a criação de uma Polícia Secreta, PIDE, (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), responsável pela prisão de inúmeras pessoas contrárias ao regime imposto.

Logo após a Segunda Guerra Mundial, encetam-se as preliminares para se constituir, em Portugal, uma estrutura industrial mais sólida: "Na década de 50, com o prosseguimento do surto industrial, multiplicava as necessidades em mão-de-obra qualificada, apta a desempenhar as suas funções numa sociedade que começava a tingir o verde dos campos com o cinzento das fábricas" (Reis, 1990: 277). Tal conjuntura resulta em um acelerado crescimento urbanístico português; sobretudo das pequenas cidades, com cerca de 30000 habitantes, que se duplicam entre 1940 e 1960 (Reis, 1990: 9).

Em *Claraboia*, logo no primeiro capítulo, essa transição do tempo apresenta-se sob os olhos da costureira Isaura, que, no início da madrugada, já sentada à máquina, desvia o olhar para a sua janela e contempla o imenso rio Tejo:

olhou o rio que se estendia muito largo, com a outra margem oculta pelo nevoeiro. Parecia o oceano. Os telhados e as chaminés estragavam a ilusão (...). No rio ia passando uma fragata (...). Súbito, mergulhou numa nuvem mais espessa que lambia a água e, quando ia surdir de novo nos olhos de Isaura, desapareceu atrás da empena de um prédio. (Saramago, 2011: 18-19)

Sob o prisma alegórico, a imagem descrita através dos olhos de Isaura contém metáforas representativas no romance: a fragata, tipo que embarcação geralmente ligada à guerra, corresponde ao plano político-social, isto é, ao movimento pelo qual o país sinuosamente transitava; o rio, a fluidez do tempo, a aparente tranquilidade a que a cidade estava submetida; o nevoeiro, a imprecisão diante do que se passava; os prédios e as chaminés, o processo de industrialização, o aprisionamento dentro do condomínio e o bloqueio da visão em razão da barreira de prédios. Aos poucos, o romance vai clareando as várias e obscuras histórias desses habitantes lisboetas, de maneira a

revelar os respectivos conflitos por que passa cada personagem dentro desse contexto.

Ressalte-se que, em paralelo à redação de *Claraboia*, o escritor também redige 61 folhas manuscritas de outro romance, cujo título era *Os emparedados* (1953) e tratava "uns tantos representantes de uma geração falhada e inútil" (Gómez Aguilera, 2008: 43), de modo a indicar, desde o início da carreira, certa tendência ao ensejo ensaístico, visto que se tratava de uma "discussão de ideias" (Gómez Aguilera, 2008: 47), com personagens submetidos à "apagada e vil tristeza" (Gómez Aguilera, 2008: 43).

Ainda no que diz respeito ao momento histórico flagrado por *Claraboia*, o país transitava entre mudanças cruciais de valores instaurados pelo regime de Salazar, por meio dos seguintes mecanismos:

Os sistemas ou aparelhos de transmissão ideológica, como o ensino, a Igreja, a família, a informação e a propaganda, foram assim os pólos principais da afirmação tradicionalista do regime, que assentava num pensamento — o de Salazar — dominado por um conjunto de valores de acentuado cunho conservador. Do binômio progresso/decadência que povoou o imaginário das gerações anteriores, passa-se agora para o binômio ordem/desordem ao qual se justapõe a dupla trabalho/parasitagem. (Reis, 1990: 10)

Em *Claraboia*, Saramago representa tais mudanças marcadas por diversos personagens, especialmente mulheres, e suas respectivas funções sociais e familiares no condomínio onde residem, num momento pós-guerra: os anos 50. No plano alegórico, o romance representa metonimicamente a situação a que os moradores da cidade estavam submetidos, pois uma das marcas centrais do enredo é a luta pela sobrevivência, aliada à constante indagação acerca do sentido da vida, isto é, aquilo que move a trajetória dessas pessoas, "a lógica

da personagem" (Candido, 2002: 58). Aliás, este aspecto, constitui-se como uma espécie de substrato literário que incide sobre os personagens de Saramago, uma vez que estão sob a permanente busca pelo sentido da vida.

A este respeito,

No Manual de Pintura e Caligrafia (1977), Saramago constrói personagens completas, se não pela primeira vez, dado o antecedente, em termos cronológicos, da Terra do Pecado, pelo menos no sentido em que a sua concepção deixa transparente uma margem aferível de consciência autoral, desta feita afinada com a escrita de ficção contemporânea: assim, o Manual pode ser visto como a primeira demonstração de diálogo de igual para igual entre o já não muito jovem José Saramago e o contexto político e, mais especificamente, o contexto literário que o circunda. (Costa, 1999: 208)

No entanto, os personagens de *Claraboia*, antes das do *Manual*, já demonstram esta marca autoral de Saramago e sua visão crítica acerca do sistema político e literário vigentes em Portugal, inclusive porque este romance também traz à baila temas tabus para o contexto dos anos 50, como o lesbianismo, a violência doméstica e a prostituição por meio de personagens ambientados em uma sociedade sufocada sob os desígnios de Salazar.

No que toca à parasitagem e à decadência acima citadas, mormente encontram-se na trama social, uma vez que quase todas as personagens ora são exploradas, ora são exploradoras. Logo no início do romance, tia Amália adverte a sobrinha a respeito do contexto explorador a que Adriana é submetida: "É preciso falar, Adriana. Há dois anos que estás na casa e o ordenado mal chega para os elétricos" (Saramago, 2011: 49). Lídia, por sua vez, vivia às custas de Paulino, seu amante, e pede a ele que arrume trabalho para a vizinha,

Claudinha, a fim de que se torne bem vista pelos vizinhos. A mãe de Lídia, após ter abandonado a filha durante muito tempo, vive às custas da filha, mas voltou a procurá-la para pedir dinheiro, depois que Lídia passou a ter um amante fixo que a sustenta.

Já na família de Anselmo, Rosália e Claudinha, o ligeiro momento do chá conferia-lhes "a sensação toda particular, como se de repente tivessem deixado a mediocridade da sua vida para subir uns furos na escala do bem-estar económico" (Saramago, 2011: 56). Claudinha, por sua vez, admirava os móveis, a beleza e o estilo de vida da vizinha, D. Lídia, amante do Sr. Moraes. Desejava ser como a vizinha, a ponto de se entristecer por isso: "Teve pena de não ser como D. Lídia" (Saramago, 2011: 57). D. Lídia até consegue um emprego para Claudinha na empresa do amante, e esta se torna, como previsível, amante dele também.

A última família descrita no romance, composta por D. Carmem, o marido Emílio Fonseca e o filho Henriquinho, é marcada por "oito anos de casamento falhado" (Saramago, 2011: 61). Na relação dos pais com o filho prevalecia o desafeto e as intrigas: "Pai e filho não se amavam, nem pouco, nem muito: apenas se viam todos os dias" (Saramago, 2011: 61). Dessa maneira, trata-se de uma relação exaurida em que o filho vive sob as inconstâncias dos pais, a vivenciar as discussões frequentes e ao mesmo tempo sendo disputado por ambos, bem como ameaçado e agredido pela mãe, por ciúmes, quando o menino começa a ter mais interesse pelo pai.

Com efeito, *Claraboia* ensaia e representa a realidade social portuguesa no contexto do Estado-Novo, dando voz a vários personagens comuns da cena citadina. A esse respeito, de acordo com Carlos Reis,

um traço evidente na ficção de José Saramago é o impulso para operar uma revisão da História, em função de um ponto de vista ideológico que subverte imagens e heróis aparentemente estabilizados pela historiografia oficial. (...) Saramago valoriza a condição dos obscuros e dos anónimos, multidão esquecida cujo esforço coletivo foi, afinal, o motor da História. (Reis, 2015: 150)

Embora Carlos Reis se refira aí aos personagens de *Memorial do Convento*, em *Claraboia* Saramago dá luz à vida obscura de personagens comuns que estão à margem, revelando os meandros da cidade, mais especificamente a consciência e os percalços dessas pessoas. Trata-se, portanto, de um romance no qual seus personagens não vão travar batalhas com os heróis da historiografia, pois seus conflitos são com os vizinhos, são dentro da própria casa, são especialmente, à moda digressiva de que o ensaio dispõe, isto é, consigo mesmas.

O prédio onde se encontra esse conglomerado, microcosmo da sociedade portuguesa da época, remete-nos à ideia de massa alienada e enclausurada em um espaço determinado, personagens sobrepostos, do rés-do-chão aos andares acima, compondo uma pequena massa urbana que, espelhada na cidade, também traz as marcas do sofrimento humano: "Os prédios eram feios e feias as pessoas que passavam. Os prédios estavam amarrados ao chão e as pessoas tinham um ar de condenadas" (Saramago, 2011: 369). Em específico, a degradação urbana refletida nas condições de vida de alguns personagens é exposta no romance, por exemplo, pela voz de Abel: "Morei em todos os bairros da cidade. Dormi em dormitórios coletivos onde as pulgas e os percevejos podem contar-se aos milhares" (Saramago, 2011: 129); ou pela ótica de Emílio Fonseca: "Lisboa é uma cidade onde só pode viver quem tiver muito dinheiro. Quem o não tiver tem que trabalhar para ocupar o tempo e ganhar para comer" (Saramago, 2011: 367).

Entre esses personagens do citadino conglomerado urbano, destaca-se um outro núcleo familiar, em especial o papel de Silvestre, o

"industrial sem capital" (Saramago, 2011: 203), ou "sapateiro filósofo" (Saramago, 2011: 208), casado com Mariana. Eles completam a renda com o aluguel de um dos cômodos da casa. Logo no início do romance, o quarto é alugado por Abel Nogueira, o rapaz "livre e só" (Saramago, 2011: 125). O conflito dramático está arquitetado sobretudo na relação de oposição entre esses dois personagens, Silvestre e Abel, os quais representam alegoricamente visões de mundo divergentes marcadas por suas trajetórias de vida: o primeiro pela experiência da velhice e o segundo pelas certezas e incertezas da juventude.

Assim, Silvestre e Abel irão travar inúmeros diálogos sobre a vida ao longo do romance, marcando a prosa pelo pendor ensaístico. Sob o prisma do alegórico, mais do que a transição entre a juventude e a velhice, os dois personagens representam ainda o momento de transição da sociedade portuguesa, porque tradição e modernidade expressam-se a partir do conglomerado urbanístico proveniente da ruptura com a vida rural e a tentativa de sobrevivência na grande cidade em razão da constante situação de exploração a que seus moradores são submetidos dado o regime político em curso. Por um lado, Silvestre aos poucos revela o seu passado a Abel, fazendo prevalecer, apesar das circunstâncias, a esperança e a crença nas relações humanas. Por outro lado, o personagem Abel também revela gradualmente as suas angústias a partir das poucas, mas significativas, experiências vividas, em especial o seu ceticismo e individualismo, a "preocupação de não ser agarrado" (Saramago, 2011: 211). Para isso, Abel recorre à metáfora do polvo: "a vida é um polvo de muitos tentáculos. Um só, basta para prender um homem. Quando me sinto preso, corto o tentáculo. Às vezes faz doer, mas não há outro remédio" (Saramago, 2011: 130). Mas o individualismo do jovem é questionado por meio dos constantes diálogos travados com Silvestre, bem como a partir do próprio exemplo da relação aparentemente saudável que o sapateiro mantém com a esposa Mariana. Silvestre, assim, procura mostrar ao jovem Abel a necessidade de manter relações, seja com o trabalho, seja com amigos e parceiros, ao invés de ficar "prisioneiro de si mesmo, do (...) ceticismo." (Saramago, 2011: 211).

Como uma das marcas centrais do ensaio literário é particularmente a reflexão digressiva (Bense, 2014), nota-se tal aspecto neste excerto do romance, quando o jovem Abel e o narrador questionam-se a respeito do estilo de vida que o casal Mariana e Silvestre representa:

talvez Silvestre e Mariana fossem diferentes. Diferentes de todas as pessoas que conhecera até aí. Mais humanas, mais simples, mais abertas. Que é que dava à pobreza dos seus hospedeiros aquele som de metal puro? (Por uma associação de ideias obscura, era assim que Abel sentia a atmosfera da casa.) "A felicidade? Será pouco. A felicidade comparticipa da natureza do caracol, que se retrai quando lhe tocam." Mas, a não ser a felicidade, que poderia ser, então? (...)

Abel pensou, tornou a pensar e, no fim, tinha diante de si apenas a pergunta. Parecia um beco sem saída. 'Que pessoas são essas? Que capacidade é essa? Em que consiste a transfiguração? Não estarão estas palavras demasiado longe do que querem exprimir? A circunstância de ser forçoso o uso das palavras não dificultará a resposta? Mas, nesse caso, como achá-la?' (Saramago, 2011: 200-201)

Tem-se aí, portanto, um aspecto ensaístico fulcral presente nas vozes do narrador e do personagem: a digressão, que perpassa toda a narrativa, cujos discursos ainda são rigorosamente marcados pelo modo canônico de usar os sinais de pontuação, estilo que Saramago transcende apenas e em parte com *Levantado do chão*. Note-se também a valorização que o narrador confere ao casal quando usa a metáfora "do metal puro" para sobrepô-los aos demais em decorrên-

cia de suas ações, conferindo ao romance o enquadramento em uma estética humanística ideologicamente marcada, uma vez que dá primazia a determinados valores humanos, de modo a servir de espelho à construção da identidade do personagem Abel.

Por outro lado, ainda sobre o excerto acima, o excesso de interrogações culmina na ausência de respostas definitivas, característica inerente também ao ensaio, isto é, "sem buscar a dedução definitiva" (Adorno, 2003: 27). Lido dessa maneira, portanto, o entrelaçamento da voz do narrador com a dos personagens, num jogo constante do discurso que interroga e reelabora permanentemente a realidade, ao nível da digressão, resulta em aspectos que se assemelham à complexidade e ao modo assistemático da própria consciência humana.

Vista por esse ângulo, percebe-se a intenção de Saramago de "expor a poética de seu romance ou da sua escrita como instrumento de transfiguração e resgate de toda a experiência humana" (Lourenço, 1994: 181), porque ao se transfigurarem de diferentes maneiras — atitude também ensaística porque almeja um pensar mais original, e à medida que se pensa, liberta-se —, os textos de Saramago produzem, com alta intensidade, uma realidade inventada, distorcida ou exagerada, que se torna, por isso mesmo, paradoxalmente mais real.

Na voz do próprio Saramago, em entrevista a Carlos Reis,

A convenção que os meus livros aparentemente subvertem é a da arrumação do discurso, do modo como numa página se expõe e que é descrição com todo o seu instrumental de sinais gráficos; é nisso, aliás, que os leitores menos atentos se detêm e fixam. Mas creio que a subversão maior talvez não seja essa. Acho que, se há uma subversão, é a da aceitação muito consciente do papel do autor como pessoa, como sensibilidade, como inteligência, como lugar particular de reflexão, na sua própria cabeça. É o lugar do pensamento do autor, em livros que se propõem como romances e como ficções que são. (Reis, 1998: 97)

Semelhante ao modo como Montaigne se autoafirmava em seus ensaios, "sou eu mesmo a matéria do meu livro" (2010: 37), Saramago também reclama pelo seu papel de autor no interior de seus romances, aspecto que lhe rendeu polêmicas no rol da crítica literária. Para Carlos Reis, essa preocupação constante de Saramago, de teor metalinguístico, a respeito de suas criações literárias, reafirma, pelo prisma do ensaio, a "vocação de ensaísta desdobrado em romancista" (Reis, 1998: 33).

Retomando *Claraboia*, se por um lado os conflitos (intra e inter) pessoais e a ridicularização dos personagens presentificam-se ao longo da história, por outro despontam personagens que se sobressaem pela ligação com a arte. O núcleo familiar composto por quatro mulheres, as viúvas Cândida e Amália, junto com as jovens irmãs Isaura e Adriana, nos primeiros diálogos, demonstra a sensibilidade pela música, a discussão em torno do "belo", quando as quatro estão juntas e deleitam-se ao som da música clássica: "A sinfonia, como um rio que desce da montanha, alaga a planície e se afunda no mar, acabou na profundidade do silêncio" (Saramago, 2011: 46), porque "A música, com seu poder hipnótico, levantava no espírito das mulheres. Não se fitavam. Tinham os olhos atentos ao trabalho, mas só as mãos estavam presentes" (Saramago, 2011: 45). No plano temático, tais personagens destacam-se por também constituírem motivos posteriormente reelaborados por Saramago, como o apreço pela música e o papel das personagens femininas, a exemplo de Memorial do Convento (Aranda, 2015; Arnaut, 2008).

Quanto ao tratamento que *Claraboia* confere às personagens femininas, note-se como o narrador desnuda ao leitor esta cena em que se encontram as quatro mulheres: "O círculo encantado da luz que descia do teto unia as quatro mulheres, na mesma fascinação. Os rostos graves tinham a expressão tensa dos que assistem à celebração de ritos misteriosos e impenetráveis" (Saramago, 2011: 45).

O aspecto dramático da cena, bem como o modo cinematográfico de narrar põem em relevo o enfoque dado às mulheres, cuja luz encantada aponta, inclusive, para o título da obra: *Claraboia*. Se nesta obra o escritor ensaia o enfoque dado à mulher, nos romances posteriores, ela se torna "uma constante na vista e multifacetada obra de José Saramago" (Aranda, 2015: 21).

A personagem Adriana, por exemplo, que possuía o hábito de escrever em um diário, sonha em obter uma máscara, a de Beethoven, mas não possui rendimentos suficientes para comprá-la. Das quatro mulheres, é a única capaz de nomear a sensação provocada pela música: "É bela, tia" (Saramago, 2011: 46). Em seguida, um longo trecho de seu diário é transcrito no contexto do romance, e, ao final da história, a tia da menina lhe oferece a tal máscara de presente, gesto saramaguiano que sinaliza a esperança nas relações humanas mesmo em contexto adverso, ao mesmo tempo em que exemplifica a preocupação do autor em situar a beleza "no seu repertório de figurações retóricas e imagéticas" (Martins, 2014: 29).

Atrelado a isso, ressalte-se ainda o relevo que Saramago confere à leitura de textos literários, visto que tais personagens são elaboradas, inclusive, a partir daquilo que leem, como algo que as complementa ou justifica suas ações, pois várias delas são leitoras e veem nos livros momentos de prazer, estabelecem por vezes relação direta com suas próprias realidades, fazendo da intertextualidade² um mecanismo de composição dessas personagens, procedimento inerente também ao ensaio. Verificam-se tais aspectos em *Claraboia* sobretudo na leitura que a personagem Isaura faz de Diderot; no modo como Silvestre valoriza a leitura de livros que faz durante a noite; no interesse da

² Para Hutcheon, a intertextualidade é "manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado de um novo contexto" (1991: 157).

prostituta Lídia por Os Maias; no apreço de Abel por Fernando Pessoa.

Além disso, *Claraboia* assinala explicitamente o apreço de Saramago por Fernando Pessoa, a "sua grandeza como poeta" (Saramago, 2011: 267). Contudo, no contexto do romance, não deixa também de relativizar, porque o narrador e Abel tornam a avaliar o autor referenciado, ao dizer que sua poesia é gratuita, inútil e que não serve àquele que precisa matar sua "sede de humanidade" (Saramago, 2011: 267-268). De forma irônica, usando a voz do personagem Abel como pretexto e, ao mesmo tempo, fundindo-se a ela, o narrador toma as rédeas do discurso, direcionando-o para onde deseja. Assim, Saramago já desponta como o criador de um narrador absoluto, que agencia a narrativa e dela detém o domínio pleno, demarcando sua escrita pela digressão ensaística³, como é possível verificar quando compara as incertezas do personagem Abel com as múltiplas projeções de que a poética de Fernando Pessoa é exemplo.

Se por um lado o recurso à intertextualidade apenas relembra a maneira como Montaigne empregava as citações ao longo de seus ensaios, no sentido de usá-las para exprimir melhor o que pretendia dizer, mesmo copiando sem citar a fonte, por outro lado, essa escrita marcada estilisticamente pelas citações aponta para o aspecto fragmentário do discurso crítico, no sentido em que Adorno concebe o ensaio: "O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através

³ Na voz do próprio escritor, "O meu estilo, se assim lhe quisermos chamar, foi sempre muito digressivo. Sou incapaz de narrar uma coisa em linha recta. Não é que me perca pelo caminho: se encontro um desvio, meto por ele e depois volto aonde ia. Se há um antepassado meu directo na literatura portuguesa, é um poeta, dramaturgo e romancista do século XIX chamado Almeida Garrett. O meu gosto pela digressão foi dele que recebi" (Saramago *apud* Gómez Aguilera, 2008: 15).

dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada" (Adorno, 2003: 35). Nesse sentido, as distintas e fragmentárias personagens de *Claraboia*, construídas à maneira do palimpsesto, isto é, por meio de personagens de outros textos, de certo modo também aludem à realidade fragmentada do contexto do romance, mesmo porque, ao cabo da história, os finais específicos de cada núcleo familiar, apesar de arrematarem alguns conflitos, deixam em aberto tais desfechos, principalmente o destino em devir do protagonista Abel.

Note-se ainda que o recurso intertextual, além de já demonstrar a predileção de Saramago por certos autores, como é o caso de Fernando Pessoa, cuja expressão ímpar é o desdobramento em *O ano da morte de Ricardo Reis*, situa-se, em *Claraboia*, ao nível de transcrições *ipsis literis* de trechos de outras obras literárias, muitas vezes marcadas nos romances pelo uso das aspas ou do itálico, como em Diderot e Eça de Queirós, mas que futuramente ganha aperfeiçoamento estético, muitas vezes ao nível da paródia, das citações ou das alusões não demarcadas, cifradas no tecido textual, como, por exemplo, o que ocorre em *Memorial do Convento* a respeito das inúmeras referências a Camões, António Vieira e Fernando Pessoa, para citar apenas alguns. Nesse sentido, percebe-se também que *Claraboia* funciona como espécie de manancial ensaístico de futuras obras literárias de maior quilate.

Além dos aspectos referidos, verifica-se em *Claraboia* a predileção de Saramago por alguns temas ou formas literárias engendradas por meio dos personagens. Nesse sentido, pode-se encontrar nesse romance alguns fragmentos de temas que posteriormente se transformarão em grandes obras literárias do escritor português, a saber:

i. A morte: ao estabelecer uma relação confiável após longos diálogos, Silvestre revela a Abel a perda de um amigo do passado. Durante a partilha, o narrador transforma a morte em

- personagem: "Um silêncio pesado, como se a morte tivesse vindo sentar-se entre os dois homens" (Saramago, 2011: 218). N'*As intermitências da morte*, a morte é o personagem central do romance, com estilo paródico e cômico.
- ii. Fernando Pessoa como personagem: como já se disse, há referência explícita ao poeta português durante os diálogos entre Silvestre e Abel: "Queriam-me casado, fútil e tributável?' perguntara o Fernando Pessoa. 'É isto o que a vida quer de toda a gente?'. Perguntava Abel" (Saramago, 2011: 267). Pode-se inferir que esses dois personagens, como ilustra o fragmento transcrito, prenunciam *O ano da morte de Ricardo Reis*.
- iii. A cegueira dos personagens: em alguns momentos, as personagens relacionam-se com essa temática. Justina, por exemplo, após a conturbada relação sexual com o marido ao final do romance, que acentua o conflito consigo mesma, sente-se cega: "Um momento de cegueira—e a força mudara-se em fraqueza" (Saramago, 2011: 307). Essa temática se faz presente em várias obras de Saramago, cujo maior destaque é, sem dúvida, o *Ensaio sobre a cegueira*.
- iv. A necessidade da escrita por meio do Diário: A personagem Adriana mantém o hábito de escrever em seu diário, e em um dos capítulos há a transcrição de mais de duas páginas. Saramago utiliza o mesmo gênero posteriormente e lança cinco volumes: *Cadernos de Lanzarote* I, II, III, IV e V. Além disso, há *O caderno*, resultado da coletânea de ensaios publicados em um blog na internet⁴.
- v. A redação de cartas pelos personagens: Ainda a propósito das *Intermitências da morte*, neste romance a personagem

⁴ Disponível em http://caderno.josesaramago.org/

morte aterroriza suas "vítimas" com o envio de uma carta, avisando-lhes o dia específico em que irá buscá-las. Em *Claraboia*, cartas anônimas são usadas a fim de promover determinados conflitos. Por essa razão, Lídia, por exemplo, termina sua relação diante da covardia do amante Paulino Moraes.

- vi. Deus como personagem: Durante a despedida de Abel, Silvestre, cujo papel é central no romance, diz: "Não creio em Deus" (Saramago, 2011: 388). Ainda que a relação desse fragmento com a vida do autor não seja pertinente, é impossível não verificar o quanto esses dois personagens, Abel e Silvestre, revelam sobre o próprio José Saramago, em razão do pessimismo de Abel, e de seu suposto ceticismo, temática preponderante em Saramago no rol de sua produção, tendo *O evangelho segundo Jesus Cristo* e *Memorial do Convento* como expressões singulares.
- maguiano. *Claraboia* contém pequenos excertos desse exercício reflexivo sobre a própria linguagem: "Há palavras que se retraem, que se recusam porque significam de mais para os nossos ouvidos cansados de palavras" (Saramago, 2011: 46), momento do romance em que a palavra é incapaz de expressar a sensação que a música clássica tem o potencial de promover. Tal exercício metalinguístico remete inexoravelmente ao modo como o ensaísta avalia sua própria obra, isto é, ao "processo estético (...) como fruto da reflexão sobre

vii. O exercício metalinguístico: traço típico do narrador sara-

viii. O desfecho em aberto das trajetórias dos personagens: muitos enredos da prosa de Saramago sempre finalizam na esteira do devir. *Claraboia* também termina dessa maneira, pois, ao final, há apenas um corte, ainda que alguns conflitos sejam

a criação" (Bense, 2014: 1).

resolvidos, apontando para o inacabado, para a esperança, para a utopia, questões enlaçadas nas reticências, como se constata neste último período do romance em apreço: "O dia em que será possível construir sobre o amor não chegou ainda..." (Saramago, 2011: 398). Tal aspecto, aliás, corrobora o caráter ensaístico de sua obra, no sentido do inacabamento, de uma obra em aberto, como postula Adorno (2003).

ix. O diálogo como forma basilar de humanização: Silvestre e Abel travam inúmeras discussões pautadas por vezes na relação mestre-aprendiz, pois "as palavras que ouvia, alteravam a ordem das suas ideias. Uma luz, não muito viva, mas insistente, introduzia-se no seu espírito, iluminava sombras e desvãos" (Saramago, 2011: 215). Se, no início, a metáfora do polvo representando a necessidade de se estabelecer laços, relações humanas, era recusada por Abel, já que para ele o que mais valia era cortar tentáculos, ao final ele repensa e concebe a necessidade de alguns tentáculos: da amizade e do amor "lúcido e ativo" (Saramago, 2011: 392). Assim, nota-se em Saramago personagens calcados em uma base ideológica que crê que o processo de mudança do homem inicia-se particularmente a partir de si mesmo na relação com o outro, a partir da palavra.

Ainda a respeito deste último aspecto, é também por meio do diálogo que a jovem Claudinha consegue revelar aos pais o abuso sexual vivido por ela em seu trabalho; a prostituta Lídia enfrenta tanto a usurpação da mãe, como a desconfiança e a covardia do ex-amante Paulino Morais; Dona Carmem volta para a Espanha e "rompe" a relação com Emílio Fonseca. Pelo diálogo, também, Justina consegue dizer o que pensa e enfrentar as violências que sofria na relação

com o marido Caetano Cunha. Assim, a busca dos personagens pelo próprio caminho, pelo sentido da vida calcado no diálogo, desponta como mote recorrente em todas as obras de Saramago, a exemplo do "sapateiro filósofo de *Claraboia*, ou do artesão do barro, Cipriano Algor, de *A caverna*.

Em síntese, constata-se que o projeto literário de Saramago operado em *Claraboia* é composto por um modo ensaístico de composição, no sentido da experimentação humana pela palavra, sobretudo em razão da aflitiva condição humana que os personagens representam, bem como em razão da maneira crítica de Saramago compor o romance, de modo a provocar o repensar sobre a linguagem e, por extensão, sobre a condição humana permanentemente. Se para Max Bense o ensaísta é um crítico por natureza, e tal aspecto se condensa ainda mais em se tratando do contexto no qual está inserido, épocas críticas, *Claraboia* revela um Saramago ensaísta, disfarçado e aprendiz de romancista, que faz do romance o seu gesto crítico e experimental por excelência, "um palco da experiência intelectual" (Adorno, 2003: 30), advindo de sua própria necessidade crítica, isto é, de sua aspiração, desde muito jovem, a "chafurdar' em si mesmo" (Gómez Aguilera, 2008: 47).

Por fim, *Claraboia*, livro rejeitado primeiro pelas editoras e depois deixado à margem pelo próprio Saramago, desponta como uma espécie de importante viga de sustentação à produção literária do autor, sobretudo em razão da galeria de personagens já esboçada, aliada à estética ensaística que agrega vários temas e procedimentos literários futuramente reelaborados em obras de maior expressão e com maior elaboração estética-literária.

REFERÊNCIAS

Adorno, T. W. (2003). *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34.

- Aranda, Óscar (2015). Aprende, aprende o meu corpo. Sobre o amor na obra de José Saramago. Trad. António Costa Santos. Lisboa: Fundação José Saramago.
- ARNAUT, Ana Paula (2008). José Saramago. Lisboa: Edições 70.
- BARRENTO, João (2010). O género intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Bense, Max (2014). "O ensaio e sua prosa". Trad. Samuel Titan Jr. *Serrote*, n.º 23, [em linha] disponível em http://www.revistaserrote.com.br/2014/04/o-ensaio-e-sua-prosa/ [consultado em 10 jul 2021].
- Candido, Antonio (2002). A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva.
- CHRISTAL, W. C. (2017). O ensaio no romance de Saramago: a experiência humana sob o crivo da palavra. Tese de doutoramento (Letras) Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, disponível em http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/3356.
- Costa, Horácio (1999 / jan.-jun.). "A construção da personagem de ficção em Saramago da 'Terra do pecado' ao 'Memorial do Convento'". *Colóquio Letras* 151/152 (José Saramago: o ano de 1998): 205-217.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando (2008). José Saramago: a consistência dos sonhos. Cronobiografia. Lisboa: Caminho.
- Hutcheon, Linda (1991). *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago.
- Júdice, Nuno (2005). O fenómeno narrativo: do conto popular à ficção contemporânea. Lisboa: Colibri.
- LIMA, Sílvio (1964). Ensaio sobre a essência do ensaio. Coimbra: Arménio Amado.
- Lourenço, Eduardo (1994). O canto do signo existência e literatura. Lisboa: Presença.
- MARQUES, A. H. De Oliveira (1973). *História de Portugal*, vol. II. Lisboa: Palas Editores.
- MARTINS, Manuel Frias (2014). A espiritualidade clandestina em José Saramago. Lisboa: Fundação José Saramago.
- MATTOSO, José (1998). *História de Portugal*. Coord. Fernando Rosas, vol. VII. O Estado Novo. (1926-1974). Lisboa: Editorial Estampa.

- Montaigne, Michel de (2010). Os ensaios: uma seleção. Trad. Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras.
- Reis, António (1990). Portugal contemporâneo. Lisboa: Alfa.
- Reis, Carlos (1998). Diálogos com José Saramago. Porto: Porto Editora.
- (2015). *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- SARAMAGO, José (1994). *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2011). Claraboia. Alfragide, Portugal: Caminho.

ARQUIVO

OS DIAS DE RICARDO REIS

Sara Grünhagen
Université Sorbonne Nouvelle
Universidade de Coimbra
https://orcid.org/0000-0002-9025-2687

Se, depois de eu morrer, quizerem escrever a minha biographia, Não há nada mais simples. Tem só duas datas – a da minha nascença e a da minha morte. Entre uma e outra cousa todos os dias foram meus.

Alberto Caeiro

O ano da morte de Ricardo Reis (1984) é um romance que tem gerado fascínio em leitores e críticos por diversas razões, entre as quais a sua reconstituição de um tempo e de um espaço bem específicos, a saber, os dias vividos por Ricardo Reis na Lisboa dos anos 1930. José Saramago faz Ricardo Reis retornar a Portugal a 29 de dezembro de 1935, passado um mês da morte de Fernando Pessoa, e a cronologia do romance se estenderá até 8 de setembro de 1936, data em que um grupo de marinheiros, entre os quais Daniel, irmão de Lídia, tentam sublevar-se, sem sucesso. Este e outros episódios históricos marcam o compasso da rotina de Ricardo Reis, e o desfecho da frustrada Revolta dos Marinheiros acabará por afetar o heterônimo transformado em personagem de romance, que já não consegue sustentar a sua desejada indiferença aos espetáculos do mundo e acaba decidindo acompanhar o seu criador e partir para o além.

Esta obra já canônica de Saramago é, à sua maneira, uma cápsula do tempo, um modo de voltar ao passado e de tentar entender acontecimentos, personagens, políticas, escolhas. Para fazê-lo, Saramago elabora uma narrativa que também reflete sobre aquilo que compõe a tessitura dos dias. Afinal, de que é feita uma vida? Nem só das datas de chegada e partida; Saramago, nesse ponto, não estaria totalmente de acordo com Alberto Caeiro e permitiu-se criar nos espaços em branco dos versos e da biografia de um dos discípulos do Guardador de Rebanhos. É sabido que a literatura também é feita dessas ousadias, e os documentos que aqui se apresentam ajudam a entender como Saramago concebeu a sua.

Entre os materiais preparatórios doados pelo escritor à Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), consta uma agenda de 1983 com os dias da semana riscados de maneira a coincidir com aqueles vividos por Ricardo Reis sobretudo em 1936. O preenchimento desses dias é feito com o auxílio de uma das mídias mais importantes para aqueles tempos: provém de jornais a maior parte das informações transcritas na agenda, o tipo de referência que nos permite voltar no tempo e saber até qual era a temperatura média de um mês como janeiro de 1936. A imprensa, como o relato mais imediato e em princípio fiel das ocorrências diárias, revela-se crucial para a reconstituição dos acontecimentos e detalhes do passado levada a cabo por Saramago, que nos lembra que a vida certamente é feita de eventos marcantes e inesquecíveis, mas também de chuva e fait divers.

Embora já disponibilizado on-line pela BNP, com outros documentos preparatórios¹, este material ainda foi pouco estudado².

¹ BNP Esp. N45, disponível em: https://purl.pt/13867/1/morte-ricardo-reis.html.

² Cabe mencionar o estudo de Gerson Roani (2006), que faz referência à agenda e coteja anotações ali presentes com alguns dos periódicos consultados por Saramago.

Ele revela, porém, parte da fabricação do romance e permite entrar na oficina de trabalho de José Saramago: vemos os acontecimentos e detalhes históricos que envolvem a rotina de Ricardo Reis e que dão vida e consistência à ficção; vemos também a coleta minuciosa de informações, muitas delas relacionadas a episódios e posicionamentos políticos, e temos já um vislumbre da abordagem crítica de certos jornais empreendida pelo escritor.

Para esta seção de arquivo, foram selecionadas e transcritas seis páginas da agenda preparatória d'*O ano*: a página de 21 de janeiro, as quatro páginas de 21 a 24 de abril e a página de 15 de abril (arquivo A). Para além da agenda em si, busca-se apresentar algumas das notícias que nela são citadas, e esse será o caso sobretudo dos dias particularmente políticos de abril (arquivo B)³. É amplo e bastante diverso o panorama da imprensa da década de 1930 presente n'*O ano*, mas, para os propósitos ilustrativos deste texto, serão recuperadas apenas notícias do jornal *O Século*, um dos que aparecem de maneira mais expressiva na agenda e, consequentemente, no romance.

Entre outros elementos próprios desta mídia que ajuda a estruturar temporalmente a narrativa e que é com frequência citada, o romance vai dar um destaque especial à publicidade, elemento aparentemente menor, mas indissociável da identidade dos jornais, cuja popularização se deve em grande parte à sua presença, por permitir uma redução significativa do preço de venda. A publicidade é algo que rapidamente se torna obsoleta, tanto ela está associada aos interesses específicos de um momento: a surpresa com que vemos anúncios de décadas passadas, enaltecendo valores que hoje seriam,

³ Parte da pesquisa apresentada para esta seção de arquivo provém da minha tese de doutoramento *A cor dos cabelos de Deus: Intertextualidade, intermidialidade e metalepse em José Saramago* (Grünhagen, 2021).

aparentemente, inaceitáveis, deve-se ao seu potencial de trazer à tona um dado mundo. Em certos trechos, a surpresa com a pertinência do achado parece ser enunciada — e pode-se imaginar o tempo de pesquisa que o autor dedicou para encontrar materiais tão expressivos: "veja os novos modelos de automóveis Studebaker, o President, o Dictator, (...) este é o resumo perfeito do mundo nos dias que vivemos, um automóvel chamado Ditador, claro sinal dos tempos e dos gostos" (Saramago, 2016: 138). Nesse trecho, Ricardo Reis é colocado diante de um anúncio da empresa norte-americana Studebaker, extinta já no tempo da narração, publicado n'*O Século* de 21 de janeiro de 1936 (arquivo B-1), conforme anotação na entrada do mesmo dia da agenda preparatória (arquivo A-1).

Vários serão os anúncios lidos e descritos ao longo da narrativa, como também serão diversas as notícias citadas e comentadas pelas personagens, sobretudo por Ricardo Reis e Fernando Pessoa. O segundo, impossibilitado de ler pelo seu estado *post mortem*, em mais de uma ocasião pede ao primeiro que leia o jornal em voz alta. A longa cena de leitura apresentada a seguir revela a referida abordagem crítica dos jornais, um efeito que provém tanto de uma seleção apurada de publicações reais, em muitos casos repetidas literalmente, quanto do seu comentário. O trecho é ainda emblemático do modo como a passividade na leitura do mundo encarnada por Ricardo Reis é problematizada, tornada quase impossível, pelo contraste que se estabelece entre a pretensão e mesmo o absurdo que as notícias revelam e o conhecimento que o leitor de hoje detém, sabendo qual é o final daquela História:

Você sabia que [**B-2**] o Hitler fez anos, quarenta e sete, Não acho que a notícia seja importante, Porque não é alemão, se o fosse seria menos desdenhoso, E que mais, Diz aqui que passou *revista a trinta e três mil soldados*, num ambiente de *veneração quase religiosa*, palavras textuais, se

quer fazer uma ideia ouça só esta passagem do discurso que Goebbels fez na ocasião, Leia lá, Quando Hitler fala é como se a abóbada de um templo se fechasse sobre a cabeça do povo alemão, Caramba, muito poético, Mas isto nada vale em comparação com as palavras de Baldur von Schirach (...) Hitler, presente de Deus à Alemanha, foi o homem providencial, o culto por ele está acima das divisões confessionais, Essa não lembrava ao diabo, o culto por um homem a unir o que o culto de Deus dividiu, E von Schirach vai mais longe, afirma que se a juventude amar Hitler, que é o seu Deus, se se esforçar por fielmente o servir, cumprirá o preceito que recebeu do Padre Eterno, Magnifica lógica, (...) afinal o nacional-socialismo é uma religiosíssima empresa (...) Olhe que nós, por cá, também não vamos nada mal em pontos de confusão entre o divino e o humano, (...) segundo a [B-3] declaração solene de um arcebispo, o de Mitilene, Portugal é Cristo e Cristo é Portugal, Está aí escrito, Com todas as letras, (...) quer ouvir agora [B-4] o que o cardeal Cerejeira disse aos seminaristas, Não sei se serei capaz de aguentar o choque, Você não é seminarista, Mais uma razão, mas seja o que Deus quiser, leia lá, Sede angelicamente puros, eucaristicamente fervorosos e ardentemente zelosos, Ele disse essas palavras, assim emparelhadas, Disse, Só me resta morrer, Já está morto, (...) Leia-me mais notícias (...) Então ouça lá, agora vão de enfiada, (...) [B-5] Pio XI condena a falta de moral de certas fitas [B-6] Maximiano Correia declarou que Angola é mais portuguesa que Portugal porque desde Diogo Cão não reconheceu outra soberania que não fosse a dos portugueses [B-7] Em Olhão houve uma distribuição de pão aos pobres no pátio do quartel da Guarda Nacional Republicana [B-8] Fala-se numa associação secreta espanhola constituída por militares [B-9] Na Sociedade de Geografia por ocasião da semana das colónias senhoras da nossa melhor sociedade ocuparam lado a lado lugares com gente modesta [B-10] Segundo o jornal Pueblo Gallego refugiaram-se em Portugal cinquenta mil espanhóis [B-11] No Tavares o salmão vende-se a trinta e seis escudos o quilo, Caríssimo, Você gosta de salmão, Detestava, E pronto, a não ser que queira que lhe leia as desordens e agressões, o jornal está lido.⁴ (Saramago, 2016: 330-3)

O conjunto de notícias lidas por Ricardo Reis contribui para a reconstituição da paisagem daquele tempo que o romance se esforça em fazer, e percebe-se o quanto o jornal é essencial para esse propósito. Servindo-se desse meio, a narrativa inscreve os nomes dos envolvidos históricos: repare-se como nenhum ditador fica de fora no romance, e como mesmo figuras e políticos esquecidos da época são citados. A narrativa preocupa-se ainda em dar pistas sobre acontecimentos futuros cujos desdobramentos o leitor já pode saber, como na menção à conspiração militar espanhola (notícia B-8); ela quer trazer números que deem ideia da magnitude dos conflitos (como na notícia B-10, citando o *Pueblo Gallego*); e ela lembra daqueles já mencionados detalhes de que também são feitos a vida cotidiana de cada tempo (notícia B-11, o salmão do Tavares).

As dez notícias recuperadas nesta cena provêm de quatro números d'O Século, de 21, 22, 23 e 24 de abril de 1936, não sendo listadas necessariamente na ordem cronológica de publicação. O narrador de Saramago chega a explicar em trecho anterior a sua estratégia de recorte na recuperação dos jornais: "não se cuide que estas notícias apareceram assim reunidas na mesma página de jornal (...). São acontecidos e informados de duas ou três semanas, aqui justapostos como pedras de dominó" (Saramago, 2016: 95). Esse tipo de intervenção do narrador tem também a função de destacar o material de base e, o que é importante no presente caso, a veracidade da fonte. Na cena entre Ricardo Reis e Pessoa, são as próprias personagens que demarcam a

⁴ Numeração e grifos meus.

referência original – "palavras textuais", "Está aí escrito, Com todas as letras", "Ele disse essas palavras, assim emparelhadas, Disse" –, e toda essa insistência e remissão às fontes funciona como um alerta para o leitor, como se se dissesse: veja bem, isto não é invenção. Fernando Pessoa encarna aqui o leitor que já não é parte daquele enredo e que fica chocado com o que ouve: "Ai esta terra, ai esta gente, e não pôde continuar, havia agora lágrimas verdadeiras nos seus olhos" (Saramago, 2016: 331).

Intercaladas por diálogos entre Reis e Pessoa, as três primeiras notícias do trecho são as mais comentadas e criticadas pelo segundo. As notícias B-3 e B-4 provêm, na verdade, de uma mesma longa reportagem publicada no dia 24 de abril, relatando as comemorações e homenagens ocorridas na ocasião do jubileu sacerdotal do cardeal patriarca Manuel Gonçalves Cerejeira (1888-1977) – a notícia B-9 está igualmente ligada aos festejos, embora a associação não seja feita no romance. Faz-se uma comparação entre Portugal e a Alemanha, estabelecendo um paralelismo bastante provocativo, associando os discursos de [1] Goebbels e de Baldur von Schirach ("o chefe das Juventudes do Reich", conforme explica Ricardo Reis) às falas do [2] arcebispo de Mitilene e do [3] cardeal Cerejeira, todos os quatro sendo citados palavra por palavra: Goebbels, von Schirach e o arcebispo promovendo os seus ditadores ao patamar divino, von Schirach e o cardeal Cerejeira exortando a juventude a manter-se firme no caminho que lhe é indicado.

A fala do cardeal, considerado "a mais duradoura figura institucional da Igreja" (cf. Serrão, 2002: 15) em Portugal, parece ter sido cuidadosamente pinçada para se emparelhar ao discurso das outras três figuras históricas, sobretudo Goebbels e von Schirach. A menção ao cardeal é digna de nota, tendo sido o dirigente da igreja católica durante o Estado Novo e um dos seus grandes apoiadores. A famosa tríade "Deus, Pátria, Família" da série "A Lição de Salazar" (1938)

ainda não estava em voga e não vai, portanto, aparecer nesses termos no romance, mas o programa político que ela espelha surge valorizado nas notícias dos jornais, no destaque dado ao governo e às instituições religiosas, à ordem e ao poder (as já citadas notícias B-2, B3 e B4); na exaltação do império colonial (notícia B-6); na questão da moralidade e da preocupação do papa até com o cinema (notícia B-5); na referência à caridade institucionalizada (notícia B-7); na menção, enfim, às "senhoras da nossa melhor sociedade", emblemas da Família, que se submetem a ficar "lado a lado" com "gente modesta" (notícia B-9).

É, enfim, impressionante a quantidade de informações que os jornais citados trazem; ao mesmo tempo, o romance não permite supor que o universo que eles retratam é representativo da realidade ou mesmo da opinião pública. As ausências chamam a atenção, tanto quanto a luz generosa com que o cenário político português é retratado: no dia a dia d'*O Século*, tudo é demasiado pacífico, os políticos portugueses, quase perfeitos, e não há oposições e resistências internas consistentes. O lado enganoso dos periódicos chega a ser explicitamente problematizado na narrativa, que aborda inclusive a questão da fraude, colocando-a em cena ao falar da:

Situação daquele ancião americano que todas as manhãs recebe um exemplar do New York Times, seu jornal favorito, o qual tem em tão alta estima e consideração o seu idoso leitor, com a bonita idade de noventa e sete primaveras, a precária saúde dele, o seu direito a um fim de vida tranquilo, que todas as manhãs lhe prepara essa edição de exemplar único, falsificada de uma ponta à outra, só com notícias agradáveis e artigos otimistas, para que o pobre velho não tenha de sofrer com os terrores do mundo e suas promessas de pior, por isso o jornal explica e demonstra que a crise económica está a desaparecer, que já não há desempregados, e que o comunismo na Rússia evoluciona para o ameri-

canismo, tiveram de render-se os bolcheviques à evidência das virtudes americanas. São estas as boas notícias que John D. Rockefeller ouve ler ao pequeno-almoço. (Saramago, 2016: 330)

A história parece das mais improváveis, a começar pelas personagens envolvidas: o prestigioso diário *The New York Times* e o magnata norte-americano John D. Rockefeller (1839-1937), que fez fortuna no setor petroleiro, tornando-se um dos homens mais ricos do mundo. Saramago não a inventou, baseando-se aqui em uma notícia d'*O Século* publicada em 1936 (arquivo B-12), anotada na entrada de 15 de abril da agenda preparatória (arquivo A-6), e repetindo várias expressões do original: "jornal favorito", "bonita idade de...", "notícias agradáveis e artigos otimistas" etc. O que o trecho faz é atribuir explicitamente a autoria do exemplar falsificado ao *New York Times*, algo que não é afirmado n'*O Século*. A brevíssima notícia do periódico tem um tom anedótico — "Rockefeller vai vivendo, assim, animado pelas mais doces ilusões" —, e não indica nenhuma fonte, não tendo sido possível confirmar a veracidade da história.⁵

Qualquer que seja o autor do jornal inventado para Rockefeller, estabelece-se logo um contraste com Ricardo Reis, que "não aprecia de igual modo o que lê, tem, como toda a gente, as suas preferências, mas não pode escolher as notícias", e fica, portanto, deslumbrado com a história de Rockefeller, imagina-o "abrindo com as mãos trémulas e esqueléticas as folhas mágicas, não tem a mais leve desconfiança de que seja mentira o que elas lhe dizem" (Saramago, 2016: 310-1). É verdade que a situação de Ricardo Reis, como dirá o narra-

⁵ Nada consta a esse respeito na biografia *Titan: The Life of John D. Rockefeller*, de Ron Chernow, nem há registros de algo assim no *New York Times* de 1936 (ao menos no arquivo acessível aos assinantes). Nenhuma resposta foi dada às minhas tentativas de contato com o diário estadunidense e com o biógrafo de Rockefeller.

dor, é "muito diferente" (Saramago, 2016: 310), e mesmo assim a sua atitude predominante na narrativa será a de alguém que parece conseguir ler um jornal como se fosse o seu contemporâneo Rockefeller:

Ricardo Reis lê os jornais. Não chega a inquietar-se com as notícias que lhe chegam do mundo (...). Não é Ricardo Reis como John D. Rockefeller, não precisa que lhe peneirem as notícias, o jornal que comprou é igual a todos os outros que o ardina transporta na sacola ou estende no passeio, porque, enfim, as ameaças, quando nascem, são, como o sol, universais, mas ele recolhe-se a uma sombra que lhe é particular, definida desta maneira, o que eu não quero saber, não existe. (Saramago, 2016: 439)

O poder de seleção da imprensa, os filtros de leitura que ela é capaz de impor, o modo como consegue se arrogar detentora de uma verdade e ainda legitimar governos e políticas, tudo isso é criticado no romance, mas a crítica efetuada não se limita à mídia em si: o leitor tem um lugar nesse universo e o seu próprio poder é lembrado aqui, pela figura de Ricardo Reis. Revela-se recorrente a sua teimosia rotineira em desviar os olhos, em não querer saber o que se passa ao seu redor e menos ainda ler nas entrelinhas.

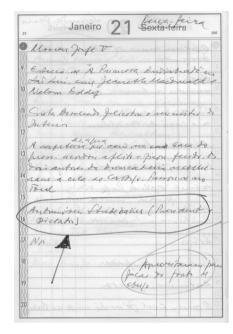
A agenda por trás do romance já aponta para uma inquietação que está na gênese da narrativa, no seu esforço em recompor o passado para melhor desconstrui-lo. Há uma preocupação ética de Saramago na sua confrontação do heterônimo mais conservador de Pessoa, uma confrontação que passa por atribuir-lhe uma rotina como a de qualquer mortal, isto é, feita de altos e baixos, de *fake news*, para utilizar a expressão mais em voga, e de jornais insossos, de políticas e conflitos detestáveis que não foram escolhidos, mas que acabam por não poder ser ignorados. Goste a personagem ou não, os dias de Ricardo Reis também são políticos, e a ousadia criativa de Saramago em provocá-

-lo dessa forma está atestada nesse documento excepcional que é a agenda preparatória d'*O ano da morte de Ricardo Reis*.

REFERÊNCIAS

- GRÜNHAGEN, Sara (2021). A cor dos cabelos de Deus: Intertextualidade, intermidialidade e metalepse em José Saramago. Tese de doutoramento, Paris/Coimbra, Sorbonne Nouvelle/Universidade de Coimbra.
- ROANI, Gerson (2006). Saramago e a escrita do tempo de Ricardo Reis. São Paulo: Scortecci.
- Saramago, José (1983 ou anterior). "O ano da morte de Ricardo Reis: materiais preparatórios", manuscritos/dactiloscritos/recorte de imprensa, BNP Biblioteca Nacional de Portugal, Esp. N45, disponível em: https://purl.pt/13867/1/morte-ricardo-reis.html.
- (2016). O ano da morte de Ricardo Reis. 25.ª ed., Porto: Porto Editora. SERRÃO, José Vicente (2002). Pelos séculos d'O Século. Lisboa: IAN/TT.

Arquivo A – Páginas da agenda preparatória d'*O ano* (BNP Esp. N45/6)



[A-1] 21 de janeiro (terça-feira)

Morreu Jorge V

Estreia de "A Princesa Endiabrada" no São Luís, com Jeanette MacDonald e Nelson Eddy.

Costa Brochado felicita o ministro do Interior

A cafeteira [† de água] que caiu na car cara do preso: acordou aflito e ficou ferido. Os dois autores da brincadeira recolheram à cela de castigo. Passou-se no Torel

Automóveis Studebaker (President e Dictator)

Na

Aproveitaram para falar do porto de abrigo.

111	Abril 21 Qu	linta-feira
	Q grown spauline fix	
9/1-	Aniversair as An My Con	Acres 6 febra
10 00	prarray des va a 33 mil.	li Percupu a actua
	- Gallbub: " Granto Hiter g.	
1111	a cares a & poor eccural "	and the same
0	Palden or Solinach: "Hite	· binaucial. C
	waste a promoter mus	
	Den - n n expreq for very	
15	is ceden to Pale Ederis"	
16 2	allent. Vertadira arslando paíso do co	NR para
17	om lensor branco	As and the
18		
19		
20		

112	Abril 22 Sexta feira	3
	an official expansion, marrials par	
	a fortaliza not living for the que	
cm	disaparas a Exercite, insultato per	
10 de	speciale de toto o reus comacadas,	
	y a afresentacam de paris unt	2
de	catar pitas forme es (11/2)	12
12 -x	contra pitas fernan de Cotóns de Cotóns porte	11 4
13 213	era is pur l'ortufal, proper deste troj	0
1	i not for a to best fice ."	7
14/1	loven Winos Madead	
15	Ser ocimy	
16		
17/		
18		
19.		
20		
111111		-

[A-2] 21 de abril (terça)

- O governo espanhol fixou residência nas Canárias ao general Ordaz.
- Aniversário de Hitler (ontem). O Führer passou revista a 33 mil soldados. Veneração quase religiosa.
- Goebbels: "Quando Hitler fala é como se a abóbada de um templo se fechasse sobre a cabeça do povo alemão."
- Baldur von Schirach: "Hitler, presente de
 Deus à Alemanha, foi o homem providencial. O
 culto por ele está acima das divisões confessio nais. Se a Juventude ama Hitler seu

 Deus se se esforça por servi-lo fielmente e
 corajosamente, cumpre o preceito que
 recebeu do Padre Eterno".
- Olhão. Verdadeira avalanche de pobres no pátio do quartel da GNR para uma distribuição de pão. As mulheres com lenços brancos.

[A-3] 22 de abril (quarta)

- Um oficial espanhol, mandado para uma fortaleza, sob prisão, por ter querido desagravar o Exército, insultado pelos comunistas, recebeu cumprimentos de despedida de todos os seus camaradas, que se apresentaram de grande uniforme.
- Pio XI condena a falta de moral de certas fitas.
- Maximino Correia: [↑Semana das Colónias]
 "Angola é mais portuguesa do que Portugal, porque, desde Diogo Cão, não reconheceu outra soberania que não fosse a dos portugueses."
- Morreu Ulisses Machado.
- Tem chovido.

Abril 23 Sabado	252
Fall of survey of the server o	1
13	
15	
18	
19.	

[A-4] 23 de abril (quinta)

- Fala-se numa associação secreta espanhola constituída por militares, a qual se denomina "União Militar".
- No Tavares: Salmão a 36.00 o quilo.



[A-5] 24 de abril (sexta)

- Segundo o "Pueblo Gallego" refugiaramse em Portugal cinquenta mil espanhóis.
- Arcebispo de Mitilene: "Portugal é Cristo e Cristo é Portugal!"
- <u>Cardeal Cerejeira: "Seminaristas: sede</u> <u>angelicamente puros, eucaristicamente</u> <u>fervorosos e ardentemente zelosos."</u>
- Na Sociedade de Geografia: "... senhoras da nossa sociedade ocuparam, lado a lado, lugares com gente modesta."

Abril 15 Sexta 1647
Dines, " may found favorids, inclusing my
nowis special as peal a pour & puans
Me sementray by tred us much chy puls melles. Domin, a frust amuses
pu a aire consuires esta a esoporace,
12 mms us Brimis evoluções pres o
13 Decks my Lingman O fe/s overly
14
15
16
18
19
20

[A-6] 15 de abril (quarta)

- Rockefeller tem 97 anos. "The New York Times", seu jornal favorito, imprime um exemplar especial, no qual apenas figuram notícias agradáveis e artigos optimistas, para lhe demonstrar que tudo no mundo corre pelo melhor. Assim, o jornal anuncia que a crise económica está a desaparecer, que não há desempregados e que o comunismo na Rússia evoluciona para o americanismo.
- Outra vez temporais. O Tejo voltou a encher. Campos inundados.

Arquivo B - Notícias d'O Século

As imagens a seguir são recortes de notícias publicadas n'O Século em 1936. A ordem das imagens é aquela do texto d'O ano da morte de Ricardo Reis analisado previamente, e não a dos jornais. Na legenda das imagens, indica-se a numeração utilizada na referida análise, o trecho do romance a que elas fazem referência e, entre parêntesis, a data da edição e o número de página d'O Século.



[**B-1**] "Veja os novos modelos de automóveis Studebaker" (*O Século* de 21 jan. 1936, p. 12).

O ANIVERSARIO DE HITLER

A Alemanha festejou-o numa atmosfera de veneração quasi religiosa, tendo o «Führer» do Reich passado revista a 33.000 soldados do novo Exercito



O director do Colegio Alemão, em Lisboa, dirige uma alocução aos peque ninos estudantes sóbre o chanceler do
Reich, Adolfo, Hitler

Directifica de verser-cio quas relitivos.

Serio no los de conservantes de situires a constitución de conservante de conservan

[B-2] "O Hitler fez anos..." (O Século, 21 abril 1936, p. 2).

Os cumprimentos da Acção Catolica e da Junta Diocesana

A ultima cerimonia de homenagem realizou-se ás 18 horas, promovida pela Junta Central, Junta Diocesana e pelas direcções nacionais e gerais da Acção Católica, com as direcções diocesanas e locais de Lisboa. Assistiram as direcções desses organismos e muitos dos seus filiados.

Seus filiados.

O sr. arcebispo de Mitilene, como presidente da Acção Católica, disse que aquela era a segunda vez que ali, faiava, para saudar Sua Eminencia, pelo vigésimo quinto aniversario da sua vida sacerdotal. Fez votos pelas glorias do ilustre purpurado, indicando o seu valda a dereidade en revea. lôr e dignidades supremas.

or e dignidades supremas.

Desenvolveu, seguidamente, largas considerações, sôbre a Acção Católica, que vai no terceiro ano de existencia. Todos os que fazem parte dêsse organismo, com amor e dedicação, têm cumprido o seu dever, que é o de ampliar a certeza em Cristo. Os que assim têm trabalhado de maniera, configuração a reconscrista de têm plena confianca na réconquista do Portugal cristão, que é também o em-penho mailor de S. E. absorvendo-lhe todos os esforços e atenções.

Definindo: -Portugal é Cristo e Cristo é Portu-

gal! Ainda traçou o sr. arcebispo de Miti-lene largos elogios da Acção Católica, afirmando que é necessário levar cada vez mais longo êsse apostolado.

[B-3] "Portugal é Cristo e Cristo é Portugal" (O Século, 24 abril 1936, p. 5).

—O meu jubileu, que agora se co-memora, serve-me para dar graças a Deus, por tanta gloria, e chorar, tam-bem muitas infelicidades. Ao definir e Iouvar o sacerdocio, dis-se que foi éie que lhe renovou o co-ração, com alegrias. A vida sacerdotal —acrescentou—é uma mocidade, can-tando a Deus. Assim deve ser a vossa, queridos seminaristas, Prosseguiu:

Prosseguiu:

-Seminaristas: Sede angelicamente puros, eucaristicamente ferverosos e ar-

dentemente zelosos. Exortou ainda os seminaristas a cumprirem bem, para sua e gloria de Deus, porque Ele fará de todos não ministros da terra, mas do ceu.

Por fim deu a benção a todos os assistentes.

Um seminarista, representantes «adoradores inditurnos», leu tambem uma mensagem de saudação de S. E., na qual estão inscritos os passos sa-cerdotais mais notaveis do sr. D. Ma-nuel Gonçalves Cerejeira.

[B-4] "O cardeal Cerejeira disse aos seminaristas..." (O Século, 24 abril 1936, p. 5).

Pio XI condena a falta de moral

de certas produções da cinematografia moderna

VATICANO, 21.—Sua Santidade recebeu hoje trinta delegados ao Congresso Internacional da Imprensa Cinematográfica, reunido em Roma, Num curto discurso, o Papa protestou contra o «diletantismo» que—afirmou—jámais fez alguma coisa de bom», «O diletantismo—acrescentou S. S.—é sinónimo, salvo raras excepções, de inconstancia».

ras excepções, de inconstancia».

Passando á questão da moralidade do cinema, Sua Santidade declarou: «Milhares de pessoas vão ao cinema, para verem, com demasiada frequencia, exibir-se, duma maneira atraente, tudo o que não passa, muitas vezes, de ultraje e insulto ao que de mais delicado há nas almas. Não falo, sómente, em nome de religião. Falo menos do ponto de vista religioso, do que do ponto de vista religioso, do que do ponto de vista de todos os sentimentos da familia, do Estado e da nação».

Depois de ter exprimido a sua con-

Depois de ter exprimido a sua confiança no futuro, Plo XI deu a benção aos congressistas.

[B-5] "Pio XI condena a falta de moral de certas fitas" (O Século, 22 abril 1936, p. 2).

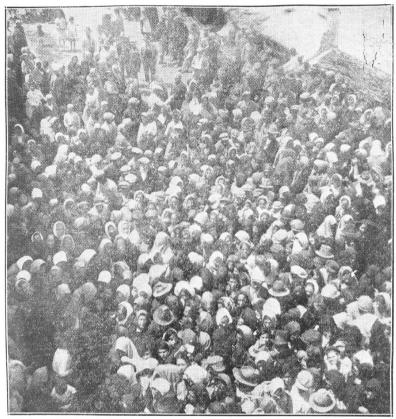
Em Coimbra

fez ontem uma notavel conferência sôbre Angola o sr. prof. dr.
Maximino Correia, que toi muito
aplaudido

COMBRA. 2. T. Prossegue com
interésse e brilitantismo, a comemoracio da sésmana das Colonias», patriotica iniciativa da Sociedade de Geografia
de Lisboa, secuadata, nesta cidade, velos Sindicatos Nazionais dos Empregados Bancarios, do Cornectio e de Escritorio. Esta notir do confente prolos Sindicatos Nazionais dos Empregados Bancarios, do Cornectio e de Escritorio. Esta nota do confente prolos Sindicatos Nazionais dos Empregados Bancarios, do Cornectio e de Escritorio. Esta nota do confente prolos sindicatos nazionais de estude organizada
pelo colonialista e catedratico sr. dr.
Auximino Correia, que fez parte da expedição universitaria que, visitou Angoia, numa missão de estuda organizada
pelo colonialista e catedratico sr. dr.
Luiz Carrisso.

Presidiu o sr. dr. Antonio Alves Tavares, juíz do Tribunal do Trabalho,
que tinha é direita os srs. drs. JoãoDuarte de Oliveira Antonio Trabalho,
que tinha é direita os srs. drs. JoãoDuarte de Oliveira Antonio Trabalho,
que tinha é direita os srs. drs. JoãoCosta de Oliveira Antonio Trabalho,
que tinha é direita os srs. drs. JoãoSea de Carlo Ribeiro, Luiz Lopes de Melo e
car. Rangel de Lima e, è esquerda, os
srs. drs. Ferrand Pimentel de Almeida,
José Beleza dos Santos, Agostinho de
Campos, João Porto e Antonio Teixeira
Botelho, e Vergillo Pereira da Mota,
O sr. presidente teceu o elogio dos
Sindicatos Nacionais pela realização da
sSemana das Colonias» e, referindosa sindicatos Nacionais pela realização da
sSemana das Colonias de Realização da
se de Africas, começando por ocuparsimpatia, disse sen pescara du qualquier
apresentação, pois o sr. prof. dr. Maximino Correia era sobejamente conhecido
do assistencia.
O conferente de pois de agradecer as
palavras que lhe foram dirigidas, iniciou o seu trabalho só

O socorro do Govêrno aos necessitados



O Govêrno continua a dedicar a maior atenção ao socorro aos necessitados, visando, especialmente, os que não têm trabalho e os que têm sofrido as consequencias do temporal que, ha meses, com pequenos intervalos, assola o Pais. A Junta de Freguesia de Olhão, por exemplo, mercê desses auxilios do Poder Central, realizou uma distribuição de pão, no patio do quartel da G.N.R. Foi uma verdadeira avalanche de pobres, como se verifica pela nossa gravura

[B-7] "Em Olhão houve uma distribuição de pão..." (O Século, 21 abril 1936, p. 8).

Em Barcelona, os extremistas

praticaram dois atentados

num dos quais ficou gravemente ferido o «concejero» Florenço Pringue, a quem

tiveram de amputar as pernas

Fala-se numa associação secreta constituida por oficiais, a qual se denomina «União Militar»



No dia seguilite ao da grece geral, em Madrid, os serviços de limpeza tiveram um trabalho violentissimo para Jazer desaparecer das ruas os papeis de propaganda, manifestos, jornais, etc.

[B-8] "Fala-se numa associação secreta..." (O Século, 23 abril 1936, p. 1).

Quando ontem á noite, o venerando Chefe do Estado, com o sr. presidente do Conselho, outros membros do Gover-no e o sr. Cardial Patriarca entravam na sala «Portugal» da Sociedade de Geona sala «Fortugal» da Sociedade de Geo-grafia, onde la celebrar-se a anunciada sessão solene de homenagem ao purpu-rado, uma quente ovação os acolheu. Ergueram-se com entusiasmo, «vivas» aos srs. general Carmona e dr. Oliveira Sa-lazar, e com a mesma elevação foi acla-mado o sr. Cardial Patriarca.

A sala regorgitava. Dificilmente se abriram alas para a passagem daquelas individualidades, como dificil se tinha tornado, antes, a entrada na sala dos convidados e das muitas centenas de pessoas que ali acorreram.

soas que al acorreram.

Nessa altura, apesar da sala «Portugal» não poder comportar mais gente, ainda a escadaria que lhe dá acesso estava cheia. Não se podia romper. As senhoras, que na assistencia tiveram um papel principal, faziam esforços inuteis para vencerem o obstaculo. Outro tanto sucedia cá fóra, na rua Eugenio dos Santos, onde, desde as 21 horas, o transito se tornou difficil, por forma a deixar coalhadas de automoveis a rua Jardim do Regedor e a parte daquela primeira arteria, desde o Rossio até junto do Coliseu dos Recreios. Uma força de cinquenta guardas da P. S. P. continha a multidão. A massa de gente avolumava-se, porém, momento a momento, e foi forçoso aumentar aquela fôrça politicial. Cuiados, e grandes, tiveram tam-

Cuiados, e grandes, tiveram tambem os empregados da Sociedade de Geo-

bem os empregados da Sociedade de Geo-grafia, para evitarem que a multidão ape-nas no seu forte desejo de assistir a cerimonia, causasse quaisquer prejuizos. Se na sala «Portugal» era difícii de romper, a galeria superior não podia conter mais ninguem. Gente de todas as camadas sociais ali estava, com uma grande compostura, de que eram alto exemplo as senhoras, com os seus ves-tidos negros sem decotes. tidos negros, sem decotes.

idos negros, sem decotes.

Muito curioso conjunto era esse en
que senhoras da nossa sociedade ocuparam, lado a lado, lugares com gente
modesta. Viam-se, hinda, fartias com
condecorações e algumas casacas, mas
verificava-se tambem, a presença de homens do povo, entre os quais muitos
operarios das Juventudes Catolicas. Outras organizações cristãs e de beneficencia ali estavam representadas, com o
mesmo intuito de render homenagem
ao purputado. ao nurpurado.

[**B-9**] "Senhoras da nossa melhor sociedade..." (O Século, 24 abril 1936, p. 8).

Segundo o "Pueblo Gallego"

refugiaram-se em Portugal einquenta mil espanhois Numa povoação de Leon, três socialistas agrediram tiro

alguns fascistas, matando um deles

VIGO 23.—O jornal «Pueblo Galle-go», orgão do ex-presidente do Conse-lho, Portela Valadares, informa que, segundo os seus cálculos, os espanhols violenta desordem, durante a qual

Três homens mortos em desordens MADRID, 23. — Dizem de Léon que, durante um baile, realizado em Barcena del Rio, très socialistas de Poncerrada agrediram a tiro alguns fascistas. Morreu um dos quals gravemente. A Policia interveio e prendeu os agressores. Estes, ao serem interrogados, não justificaram a razão do manda de la Jara organizou-se uma manifestação com Barcena del Rio, três social tura, deram-se tumultos, morrendo un homem. Os feridos são em numero de três. Uma conferência internacional comunista para «amplificar a agitação espanhola» PARIS 23—Segundo «Le Jour», nos para de la Jara organizou-se uma manifestação com com composições de la Jara organizou-se uma manifestação com com composições de la Jara organizou-se uma manifestação com contra o capacidos, más de la Jara organizou-se uma manifestação com contra o capacidos de Alcadente de la Jara organizou-se uma manifestação com contra o capacidos de Alcadente de la Jara organizou-se uma manifestação contra o capacidos de Alcadente de la Jara organizou-se uma manifestação contra o capacidos de Alcadente de la Jara organizou-se uma manifestação contra o capacidos de Alcadente de la Jara organizou-se uma manifestação contra o capacidos de Alcadente de la Jara organizou-se uma manifestação contra o capacidos de Alcadente de la Jara organizou-se uma manifestação contra o capacidos de Alcadente de la Jara organizou-se uma manifestação contra o capacidos de Alcadente de la Jara organizou-se uma manifestação contra o capacidos de Alcadente de la Jara organizou-se uma manifestação contra o capacidos de Alcadente de la Jara organizou-se uma manifestação contra o capacidos de Alcadente de la Jara organizou-se uma manifestação contra o capacidos de Alcadente de La Jara organizou-se uma manifestação contra o capacidos de Alcadente de la Jara organizou-se uma manifestação contra o capacidos de Alcadente de la Jara organizou-se uma manifestação contra o capacidos de Alcadente de la Jara organizou-se uma nacidad contra o capacidos de Alcadente de la Jara organizou-se agressores. Estes, ao serém interro-gados, não justificaram a razão do seu acto e em seguida negaram-se, numa cidade do sudoeste da França.

segundo os seus calculos, os espannos violenta desordeni, durante a quar refugiados em Portugal ascendem já a 50:000.—(U. P.) 50:000.—(U. P.) Sos feridos. Na aldeia de Alcadente de la Ja-

[B-10] "Segundo o jornal Pueblo Gallego..." (O Século, 24 abril 1936, p. 1)

Café Restaurant TAVARES

Lagostas e Salmão

recebidos diariamente, fornecemse para fora

Salmão, kilo 36\$00

Todos os dias Lagosta á Americana e

[B-11] "No Tavares o salmão vende-se a trinta e seis escudos o quilo" (O Século, 23 abril 1936, p. 2).

As ilusões de Rockefeller

A saude de Rockefeller, que conta a bonita idade de 97 anos, é de ha muito uma preocupação constante dos seus medicos assistentes. Pretendem estes, receosos dum desenlace fatal, evitar-lhe a minima comoção. O milionario tem, porém, caprichos que tornam a tarefa dificilima, pois quere estar, diariamente, ao corrente do que passa no mundo. Deseja, por isso, ler «The New-York Times»—o seu jornal favorito.

Como os actuais acontecimentos internacionais alterariam, decerto, a serenidade do seu espirito, o problema foi resolvido por uma forma curiosa: fazendo um exemplar especial daquele diario no qual apenas figuram noticias agradaveis e artigos optimistas, para lhe demonstrar que tudo no mundo corre pelo melhor. Assim, o jornal anuncia que a crise economica está a desaparecer, que não ha desempregados e que o comunismo na Russia evoluciona para o americanismo. nismo.

Graças á sua extraordinaria fortuna, Rocketeller vai vivendo, assim, animado pelas mais dôces ilusões.

[B-12] "Situação daquele ancião americano" (O Século, 15 abril 1936, p. 2).

PROFISSÃO

ALBERTO MANGUEL: ENTREVISTA

Carlos Reis
Universidade de Coimbra
Centro de Literatura Portuguesa
https://orcid.org/0000-0001-6492-3486

Falar em Alberto Manguel é falar na reflexão sobre o livro, sobre a sua história, a sua materialidade, as suas mutações e as múltiplas e variadas formas de integração social que ele tem conhecido.

Tendo nascido em 1948 em Buenos Aires, Alberto Manguel é um verdadeiro cidadão do mundo que, no decurso do seu trânsito pela vida, nos últimos anos aportou a Portugal com a sua biblioteca. Como quem diz: com os livros que são a sua razão de existência. Antes disso, Manguel viveu em Tel-Aviv, aprendeu várias línguas, trabalhou numa biblioteca da sua cidade natal e ali, de 1964 a 1968, leu para Jorge Luis Borges, tendo sido, tal como o genial escritor, diretor da Biblioteca Nacional. O regime militar argentino levou à saída de Alberto Manguel da Argentina, mas também, indiretamente, à sua afirmação como romancista (primeiro romance: *News From A Foreign Country Came*, de 1991). Na sequência daquele afastamento, viveu na França, na Inglaterra, na Itália e no Tahiti. Mais tarde, fixou-se no Canadá e adotou a cidadania canadiana. A par disso, recebeu diversas distinções: prémios, doutoramentos *honoris causa* e o título de comendador da Ordem das Artes e das Letras (França).

Autor de uma vasta obra nos domínios da ficção, do ensaio e da historiografia, Manguel consagrou-se também à elaboração de antologias (mais de uma vintena publicadas a partir dos anos 80 do século XX). A sua obra mais destacada, *A History of Reading* (1992), foi

traduzido em vários idiomas, incluindo o português (edição Tinta da China, em 2020).

Nesta breve entrevista, Alberto Manguel pronuncia-se sobre o livro, a leitura, a biblioteca e as humanidades.

Carlos Reis – Num texto de 1886, Eça de Queirós escreveu: "A ideia de leitura, hoje, lembra apenas uma turba folheando páginas à pressa, no rumor de uma praça." Eça referia-se à leitura literária, tal como ela existia depois da Revolução Industrial e da Revolução Francesa. Hoje como estamos? Que rumores envolvem e condicionam a leitura?

Alberto Manguel — Esta pergunta não se me ajusta porque me sinto mais contemporâneo de Eça do que dos leitores eletrónicos de hoje em dia. Assim, os meus "rumores" não são os de um leitor de écrans mas sim os de um leitor de papel que ouve o virar das folhas enquanto lê. Não posso ler com música de fundo, por isso custa-me ler num bar ou num café, onde presentemente a música é obrigatória, quando não é um desfile de imagens televisivas. Sinto que atualmente tudo conspira contra o leitor verdadeiro, contra a intimidade, contra a arte da conversa, seja com um livro ou com um amigo. É quase impossível recriar o que Keats definiu como "o espaço amoroso" que surge quando alguém abre um livro.

A ideia de biblioteca e o lugar que assim temos designado, desde há séculos, parecem ter mudado e não pouco. Em que sentido ou sentidos? E que valorações acompanham essa mudança?

A biblioteca sempre foi um lugar em que guardamos a nossa memória. Ela existe sempre sob a sombra da censura, deliberada ou involuntária, já que nenhuma biblioteca, nem mesmo a de Alexandria, pode albergar tudo, e em qualquer seleção, por mais generosa que seja, sempre haverá lacunas. Richard Ovendon definiu a biblioteca como um "lugar de evidência". Nesta época de falsidades, de rumores e de

fábulas nocivas, este conceito é de uma importância fundamental. A biblioteca brinda-nos com a evidência das suas recordações.

Uma formação humanística convencional colocava a leitura no centro do seu estatuto cultural e simbólico. Em que medida e de que forma a leitura foi afetada por aquilo que tem sido designado como crise das humanidades?

A leitura continua a ser o centro simbólico e material da cultura e de uma civilização do livro. A crise surge, como sempre, do preconceito, do medo, da incapacidade ou da falta de vontade de permanecermos abertos ao conhecimento que os livros oferecem. Constrangidas por conceitos construídos sobre preconceitos, mal ou bem-intencionados, as humanidades sofrem de censura. Em vez de diálogo, as novas noções académicas propõem declarações convencionais; em vez de aceitarem a abertura e a ambiguidade essencial de todo o texto literário, querem impor um dogma supostamente liberal ou supostamente conservador. Não admitem o facto de que a cultura é a arte de fazer perguntas que levam a melhores perguntas e não a respostas preconcebidas que levam implacavelmente ao catecismo.

Inevitavelmente, falamos de suportes e de linguagens, quando, nos nossos dias, ponderamos a questão da leitura. Como entra o digital nessa ponderação? Como um aliado? Como um inimigo?

É muito perigoso ver um instrumento como algo antropomórfico. A tecnologia eletrónica não tem mais identidade do que uma bengala ou uma faca, e a faca não decide se a usamos para cortar pão ou para assassinar alguém. A tecnologia eletrónica pode ser (e é) de grande utilidade, como estamos a ver nesta tragédia da Ucrânia. Mas também pode converter-se num estupefaciente nocivo, criando dependências perigosas. O seu valor depende do utilizador.

Por fim, façamos um pouco de futurologia. O homem do século XXII ainda será leitor?

O ser humano pode definir-se como uma espécie leitora. Lemos o céu, a terra, as expressões dos outros e, no caso das sociedades da escrita, os signos escritos. Enquanto sobrevivermos seremos leitores, porque o nosso impulso narrativo, surgido da nossa imaginação como instrumento de sobrevivência, é-nos necessário para tomar consciência do mundo e de nós mesmos. A questão é saber se vamos sobreviver...

RECENSÕES

ÍNDICE DE RECENSÕES

ANA ISABEL MARTINS	
Marcio Cappelli	
A teologia ficcional de José Saramago: aproximações entre romance	
e reflexão teológica (2019)	335
ANA MARIA MACHADO	
Paulo Alexandre Pereira	
Iluminuras. Literatura portuguesa e medievalismo (2021)	338
CARLOS REIS	
Darío Villanueva	
De los trabajos y los días. Filologías (2020)	342
JOSÉ VIEIRA	
Carlos Nogueira (Org.)	
José Saramago: a escrita infinita (2022)	345

A TEOLOGIA FICCIONAL DE JOSÉ SARAMAGO: APROXIMAÇÕES ENTRE ROMANCE E REFLEXÃO TEOLÓGICA MARCIO CAPPELLI Lisboa: Imprensa Nacional-Casa

da Moeda, 2019 301 páginas, ISBN 978-972-27-2754-9

A Teologia ficcional de José Saramago – aproximações entre romance e reflexão teológica resulta da tese de doutoramento de Marcio Cappelli, impulsionada pelo ensejo de reconhecer os contornos do

substrato teológico na obra literária de

um ateu. A investigação giza a análise dos romances denominados bíblicos, destas imagens, ou não comportasse a nos quais o ateísmo de José Saramago e a sua visão crítica do cristianismo se revelam particularmente explícitos. O Prefácio (pp. 15-16) da lavra de (pp. 30-42) – "o livro dos livros" –, que Maria Clara Lucchetti Bingemer res-

salta a força dos textos, revestidos de indagações que obrigam os ateus a aprofundar o seu ateísmo e os crentes a rever os limites da sua fé, a partir das paisagens existenciais que perscrutam o tecido da natureza humana.

razões que motivaram o trabalho, apresenta as suas escolhas metodológicas, explica como a sua voz se inscreve no campo epistémico entre a teologia e a literatura, reconhecendo as limitações e os desafios inerentes ao cruzamento

Na Introdução, o autor revela as

destas duas áreas (pp. 17-23). Por essa razão, o primeiro capítulo "Teologia e literatura: encontros e desencontros" entrança o caráter literário da Bíblia e a

narrativa ficcional da teologia. O autor

esboça, diacronicamente, a relação entre a sapientia disciplinarum, desde a antiguidade à modernidade, não deixando de apelar às etimologias mais significa-

tivas, tais como en-theos (literalmente

que o furor poeticus não é totalmente

ter Deus ou os deuses dentro de si) e in-spirare (ter o espírito dentro de si). A construção de en-pathos (empatia) faz-se através de imagens poéticas, provando

diferente da inspiração profética. Neste fio condutor, poeta e profeta são igualmente dotados de sensibilidade, entusiasmo, ternura pelo pensamento imaginativo e pela dimensão quasi epifânica

poesia, no seu âmago, a interpretação da realidade de maneira distinta das linguagens filosófica e científica. Ainda relativamente ao caráter literário da Bíblia

de referências paradigmáticas (Foucault, Tolentino de Mendonça, George Steiner, entre muitos outros) para refletir sobre o carácter ficcional das parábolas. Seguem-se vários subcapítulos em torno dos redutos teológicos da

"literatura na Patrística" (pp. 42-50), da

tanto interesse tem despertado entre os estudiosos, o autor desfila uma galeria

"Teologia e literatura no medievo" (pp. 50-56) e ainda sobre "A tensão entre teologia e literatura na modernidade" (pp. 57-65). A este propósito, o autor refere o processo de emancipação da cultura burguesa, que tendo sido levada a produzir as suas obras sob os ditames das autoridades eclesiásticas, vislumbra agora, no alvorecer do humanismo

renascentista da Reforma Protestante uma possibilidade de libertação. Este primeiro capítulo encerra com uma "possibilidade de reaproximação" (pp. 66-73) assente na convicção de que a literatura pode descortinar caminhos inéditos para pensar as pegadas da ação de Deus, da mesma forma que a experiência humana é um lugar de problematização dos temas da fé. Nesta senda, o segundo capítulo, "Teologia de mãos dadas com a literatura: reaproximações", baseia--se numa panóplia de teorizadores que se debruçam sobre esta problemática, percursores da ideia de que a literatura pode ser vista não apenas como intérprete privilegiada das grandes questões humanas, mas como responsável por trazer em si algo específico sobre elas. No subcapítulo "Uma classificação quase impossível" (pp. 88-90), o autor enfatiza a dificuldade de categorização tanto metodológica como de conteúdo dos inúmeros trabalhos que proliferam na área, envidando ainda assim esforços numa tentativa de classificação. Na subsequente "reflexão teológica a partir da antropologia literária" (pp. 90-93), assume-se como pano de fundo o estudo de Antonio Manzatto, "Teologia e literatura: reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado", para se analisar o termo "Teopoética" (pp. 93-97). Esta fundamentação teórica encaminha-nos para a discussão da "literatura como expressão teológica não teórica" (pp. 97-104).

No terceiro capítulo, "Teologia ficcional", o autor ajuíza sobre o romance e a sua capacidade interpretativa, poder imaginativo, na esteira de Roland defendendo literatura a enquanto "fulgor do real". De "A literatura como intérprete recriadora: o caso do romance" (pp. 110-113), seguimos para uma análise alargada das "Origens e desenvolvimento do romance" (pp. 113-120) e para "O romance como intérprete da vida" (pp. 121-124). "O potencial imaginativo--transformativo do romance" (pp. 125-130) reconfigura alguns fundamentos ricoeurianos, nomeadamente no que respeita à reescrita do mito e à mimesis. Em "Aportes teológicos para uma teologia ficcional" (pp. 131-143) revelam--se algumas "contribuições clássicas da teologia narrativa" - com meritória menção a autores da década de 60: Barthes, Genette, Greimas, Bremond, Todorov e Eco – para chegarmos à discussão sobre "a função hermenêutica da teologia". Aproximando-nos do encerramento deste capítulo, mergulhamos no "poder teológico da ficção romanesca" (pp. 143-163).

No quarto capítulo "O ateísmo como *locus theologicus*" (pp. 165-190), Marcio Cappelli reconhece que os temas religiosos em Saramago são fruto de uma época na História recente em que se constata a perda do sentido das religiões, mas, paradoxalmente, também a sua revitalização. A ciência e a tecnologia caminharam num sentido de edificação de um mundo em que Deus passou a não ser necessário como hipótese de trabalho. No entanto,

é inegável a tessitura teológica em obras como História do cerco de Lisboa, Memorial do Convento, Levantado do chão, Todos os nomes, Terra do pecado, O ano da morte de Ricardo Reis. Concluise que a produção saramaguiana pode ser vista como depoimento teológico que remete não para a realidade do "Ser-Deus", mas para os discursos que mobilizam o "fator Deus".

No capítulo seguinte disserta-se sobre "Os procedimentos da escrita ficcional de José Saramago" (pp. 190-192), tendo os argumentos de Frias Martins como suporte, ratificando a ideia de que Saramago não pretende reescrever, mas sim interrogar, interpelar e compreender a cultura e muito particularmente compreender a mente por detrás de uma figura divina e tutelar. A obra saramaguiana contém uma "teologia ficcional" que se caracteriza não pelo distanciamento dos discursos religioso e literário, mas pela sua osmose e fusão.

No que concerne a reflexão sobre a intertextualidade (pp. 192-196), menciona-se de forma inevitável Fernando Pessoa – em *O ano da morte de Ricardo Reis* – e António José da Silva, com as ressonâncias do romance português *Obras do diabinho da mão furada* em *Memorial do Convento*. Nesta mesma esteira e modalizando o *topos*, o autor aborda a carnavalização e a paródia (pp. 197-204) do texto bíblico nas suas variações, tanto em *O evangelho segundo Jesus Cristo* como em *Caim*. Na mesma linha de análise, entrando

no sexto e último capítulo, "A 'teologia ficcional' nos romances bíblicos de José Saramago" (pp. 207-267), aprofundam-se as "Questões teológicas no ESJC" (pp. 211-213), as "Personagens-marionetas: a inescapável vontade do Deus saramaguiano" (pp. 213-214).

O papel do "narrador teólogo" (pp. 215-218), enquanto voz profética e externa, é importante na compreensão das imagens de Deus e na forma como estas operam na realização humana e no entendimento político das relações de dominação. Seguem-se os subcapítulos "'Deus é medonho': Maria de Magdala e a resistência à misoginia consagrada" (pp. 218-222) e "Um Jesus humano, demasiado humano versus Deus" (222-223), "Aprender o corpo: eros e realização humana em Jesus" (pp. 223-228), "O prenúncio do fim trágico de Jesus: liberdade humana e soberania divina" (pp. 228-232), "Jesus entre o Diabo-Deus e um Deus--Diabo" (pp. 232-237), "Jesus, vítima de Deus" (pp. 238-240), "Questões teológicas em Caim" (pp. 241-242), "Adão e Eva 'às voltas' com Deus" (pp. 242-252), "Caim e Deus: da oferta ao confronto" (pp. 252-254), e, por fim, "As viagens temporais de Caim: um itinerário teológico" (pp. 254-268).

Na conclusão geral (pp. 269-274), o corolário destas reflexões é a certeza de que profetas e hagiógrafos partilham a mesma força motriz e inspiradora que os poetas, uma vez que todos são impelidos a passear pelos labirintos da realidade, esteticizando-os por meio

das palavras. As ficções parabólicas são intersecções entre a literatura e a teologia, facto difícil de contestar. Relativamente às referências bibliográficas, revelam-se, na sua generalidade, pertinentes e atualizadas para o filão lógico-argumentativo do trabalho. Em anexo, o leitor é ainda brindado com uma entrevista a Pilar del Rio. Considere-se este um estudo relevante e enriquecedor para o estado da arte não podendo, no entanto, deixar de se assinalar que a sua estrutura pluripartida e fragmentada compromete, por vezes, uma leitura coesa, articulada e fluída. "Deus é o silêncio do universo e o homem é o grito que dá sentido a esse silêncio", como o dizia frequentemente José Saramago, e é a partir desta premissa que Marcio Cappelli nos convence, de forma meritória, do inegável poder catalisador do fator Deus, força fecunda na ficção de José Saramago.

Ana Isabel Martins
https://orcid.org/0000-0001-8342-8763
https://doi.org/10.14195/2183-847X_12_15

ILUMINURAS. LITERATURA PORTUGUESA E MEDIEVALISMO PAULO ALEXANDRE PEREIRA Lisboa: Edições Sílabo, 2021 268 páginas, ISBN 9789895611997

Em *Iluminuras. Literatura portuguesa* e medievalismo, Paulo Pereira aborda o processo contínuo de recriação da Idade Média próprio dos estudos de

medievalismo, os seus fundamentos epistemológicos e a sua heurística própria, numa perspetiva metodológica comparatista adequada ao diálogo crítico de historicidade híbrida que a medievística entretece com as remanências modernas e contemporâneas, ou seja, com a dialética presença 1/15. ausência a que se acrescenta o efeito de dilação temporal.

Num conjunto de onze ensaios distribuídos em duas partes - "Artes de trovar" e "Artes de contar" - e internamente organizados em função da cronologia dos escritores, o professor da Universidade de Aveiro perscruta um corpus de poesia e prosa portuguesas que se estende entre os séculos XIX e XXI. Os retornos medievalistas estudados multiplicam as imagens refratadas de múltiplas Idades Médias. As suas interações ao longo de um eixo escalar, desdobrado em replicações modeladas entre um mimetismo sempre aggiornato e um contratexto paródico ou derrogatório, desocultam o presente da escrita mais do que o passado que revisitam. O olhar que lançam sobre a alteridade medieval percorre quase toda a literatura, com maior incidência na variada genologia trovadoresca e na literatura didático-religiosa, do exemplum à hagiografia, e, com menor incursão, nas canções de gesta, no romance de cavalaria e na historiografia, sendo a grande ausente a poesia palaciana.

No imenso palimpsesto que o medievalismo literário reescreve, o autor demonstra como a traça do passado oscila entre o apelo à memória de um leitor culto, que identifica as reverberações medievais implícitas, e a sua eclosão, entre o deliberado e o ostensivo, na superfície do texto e materializada em alusões e citações de efeitos retroativos ou projetivos. Considerando a formação medievística de Paulo Pereira, a sua inteligência e meticulosidade analítica e interpretativa, estes ensaios atestam os benefícios da interdependência entre um constructo erudito da Idade Média "pura" e as reemergências medievalistas cuja criatividade é potenciada pela relativização da sua veracidade. Na diversidade de abordagens que discute, o autor coloca em diálogo as coordenadas estético-culturais do intertexto medievo com os filtros epocais que se intersetam nas reconfigurações literárias apresentadas, constituindo esta hermenêutica dos fenómenos de receção criativa a grande novidade destas Iluminuras.

Em "Medievalite. António Nobre e o medievalismo finissecular" (pp. 11–32), o professor parte de testemunhos esparsos sobre a relação do poeta (1867–1900) com a Idade Média para, em cartas e poemas, sinalizar ecos ideotemáticos de trovadorismo, romances e canções de gesta, mas, sobretudo, de sonoridades prosódicas e rítmicas tradicionais ao gosto lírico de Garrett e também do fim de século. A poesia de António Nobre combina a fantasia medievalista com a "propensão regressiva" crónica (p. 17), em "Males do Anto" designada "medievalite":

saudade do mundo em que cresceu confundida com o universo de referências medievais, em jeito de *ornatus* fantasista e compensador do sentido de queda e da sua contemporaneidade decetiva.

Regressando a um dos temas da sua dissertação de doutoramento (2005), "Entre o canto e o pranto. Saudade e filologia no neotrovadorismo de Afonso Lopes Vieira (1878-1946)" (pp. 34-57), Paulo Pereira disseca o intertexto da herança trovadoresca subjacente à forma popularizante e folclorizante que adota e à subsequente diluição do estatuto áulico da lírica medieval. Na retoma por vezes explícita dos modelos trovadorescos, o neotrovadorismo de Afonso Lopes Vieira abre-se à estesia romântica e simbolista, na relação vivificadora com a natureza ou na sensibilidade ao inefável, e na reinvenção poética de uma memória lírica que lhe permite expressar em simultâneo o eu conflitivo e a sua pátria.

No terceiro capítulo, "Ferir pela palavra. Catarse e *contrafactum* nas *Dedicácias*, de Jorge de Sena" (pp. 59–83), o estudioso incide nas derivas neotrovadorescas inspiradas na tradição satírica que animam a escrita ensaística de Jorge de Sena e as *Dedicácias* (1999) com que subversivamente mima, em registo de poema à *clef*, ilustres representantes da academia e das letras, desferindo fel em registo aproximável de cantigas de escárnio, sirventeses pessoais, literários

e morais. Neste exercício comparativo descobre-se o predomínio do equívoco lúdico sobre um maldizer de virulência inusitada a raiar o escandaloso, bem como o repertório retórico de matriz medieval em que assenta o idioleto satírico seniano e a sua carnavalização derrogatória.

Em "Uma 'arqueologia produtiva'. Natália Correia e a tradição trovadoresca" (pp. 85-100), Paulo Pereira destaca a voz da poeta (1923-1993), também ela ensaísta em matéria trovadoresca, analisa as suas afinidades com a ibericidade e a unidade galaico-portuguesa e com a revelação do espírito feminino que a fin'amors instancia. Na vertente poética, a reescrita citacional ora canoniza a herança literária e a sua portugalidade endógena, ora distorce a sua referencialidade em registo surrealizante. É em *Cantigas de amigo, Cantigas* de Risadilha e Cancioneiro joco-marcelino (1999) que a poeta mais flagrantemente renova os géneros medievais, alinhando as diferentes vocalidades num "androginato lírico primordial" (p. 94) ou em irreverências lúdico-demolidoras e quase todas parlamentares.

Em "Não é do cráter sagrado a demanda". Lancelote, Roberto Bresson e João Miguel Fernandes Jorge" (pp. 101–123), o professor discute a poesia culturalmente omnívora de Fernandes Jorge (n. 1943), o modo como as alusões culturais e artísticas catalizam sentimentos que o poeta desvincula do seu eu e como o real ou o verosímil é deslocado e reinscrito num passado medie-

val. *Pickpocket* (2009) ilustra como se opera uma "transdução estilística" (p. 117) da cinematografia bressoniana em sincrética transcontextualização de fragmentos da *Demanda do Santo Graal* e de ecos da poesia trovadoresca, intersetando oscilações vocais e visuais entre o universo arcaico e o mundo solitário e esvaziado de transcendência do sujeito lírico contemporâneo.

A partir da modernização disruptiva e lúdica de uma alba catalã novecentista, no capítulo "Modos de amanhecer. Inflexões da alba na poesia portuguesa contemporânea" (pp. 125-141), Paulo Pereira estuda três casos de livre manipulação genológica em que o desengano niilista ensombrece a despedida dos amantes: a alba "pacifista" de Natália Correia, com o fundo bélico sublimado pelo erotismo feminino; a alba homoerótica de Joaquim Manuel Magalhães (n. 1945) a tematizar um encontro homoerótico; e a alba elegíaca de Pedro Sena-Lino (n. 1977), pendor filosófico-especulativo ontologiza a impossibilidade de união amorosa.

A segunda parte do volume, consagrada às retextualizações medievalistas narrativas, começa com o estudo "Medieval, romântica, pós-moderna. Transcontextualização e metamorfose na lenda da dama pé-de-cabra" (pp. 145–177), centrado nas refuncionalizações semânticas do relato fantástico de uma melusina portuguesa: no *Livro de Linhagens* (1340–1344) do conde D. Pedro de Barcelos, como forma de

legitimação da linhagem dos Haros; em chave romântica, no conto (1843) de Alexandre Herculano (1810-1877), que reenquadra a *amplificatio* da versão primitiva num "rimance de um jogral"; e em duas atualizações pós-modernas que desenvolvem a temática do incesto na descendência da dama pé-de-cabra: "O Livro dos mortos" (1985), de Amadeu Lopes Sabino (n. 1943) e "Fascinação" (2004), de Hélia Correia (n. 1949).

Com o pressuposto de que "os géneros narrativos fundam modos particulares de conhecimento" (p. 179), em "O tesouro'. Do exemplum ao conto" (pp. 179-208), estudam-se três versões de um apólogo provavelmente oriental: o exemplum citado no Horto do esposo, obra didático-teológica de finais do século XIV, o "Pardoner's tale", de Chaucer (última década do século XIV), e o conto "O tesouro" (1894), de Eça de Queirós, discutindo, respetivamente, as dificuldades da coexistência entre narrativa e doutrina, uma mentalidade amoral e contraditória e a distância ética diante da fereza dos ladrões assassinos.

Em "Paralelismo imperfeito. Tradição e reescrita em o Físico prodigioso, de Jorge de Sena" (pp. 201–208), Paulo Pereira demonstra como, derivada de dois exempla também citados no Horto do esposo, a novela (1966) reconfigura a cenografia medieval num quadro em que fantástico e satírico exploram fulgurantemente o potencial erótico e a liberdade individual, ressignificando o presente da escrita e a repressão do Estado Novo.

Na senda do fascínio que a contemporaneidade tem prestado à santidade feminina, o capítulo "Doenças da santidade. Jorge de Sena e Michèle Roberts" (pp. 209–223), estuda as modulações da relação entre a santidade e a neurastenia no conto "O grande segredo" (1961), de Jorge de Sena, e no romance *Impossible saints* (1997), da escritora feminista inglesa Michèle Roberts (n. 1949).

O volume encerra com um estudo dedicado a um romance de Walter Hugo Mãe (n. 1971), "Heart of darkness. O medievalismo sujo de O remorso de Baltazar Serapião" (pp. 225-240), onde se sublinha o entorno difusamente medieval que enquadra a violência de género e o terrorismo patriarcal expressos numa alteridade idiomática com ressonâncias de medievalês.

Da leitura estimulante destas Iluminuras, fica-se com a ideia de que, excluindo o potencial verbal da tradição trovadoresca e a replicação lúdica que inspira experimentalismos literários ou refuncionalizações genológicas, no universo medievalista retratado, dominam as imagens de uma Idade Média mais negra do que dourada ou, para usar a tipologia de David Matthews, mais gótico-grotesca do que romântica. Poderá igualmente inferir--se uma sedução autoral pelas recontextualizações transgressivas que interrogam a doxa medieva, instabilizando binarismos redutores e geralmente impostos por um pensamento masculino. As estratégias de arqueologia criativa encenadas propendem para opções literárias que, sob pretexto de um *décor* medievalista entre o mimetizado e o ironicamente subvertido, transcontextualizam o passado e os seus emblemas numa contemporaneidade solvente e decetiva que, questionando exemplaridades ou dogmatismos, desagua — quiçá *à contrecoeur* — em universos libertados, mas, ainda assim, de indecidível incerteza, solidão, abandono, vazio e morte.

Ana Maria Machado https://orcid.org/0000-0003-4392-2999 https://doi.org/10.14195/2183-847X_12_16

DE LOS TRABAJOS Y LOS DÍAS.
FILOLOGÍAS
DARÍO VILLANUEVA
Santiago de Compostela: Universidade
de Santiago de Compostela, 2020
342 páginas, ISBN 9788417595999

O livro de Darío Villanueva *De los trabajos y los días* inscreve no seu subtítulo o termo "Filologías". Assim mesmo: um plural que flexiona um vocábulo (e um conceito) fundacional, às vezes controverso e todavia persistente. Por sua vez, o título deixa transparecer com nitidez as alusões autobiográficas, metanarrativas, pedagógicas e mesmo civilizacionais a que obriga a lição de Hesíodo que inspirou o dito título. Dessa lição provém o plural que aqui interessa sublinhar, como ponto de partida para uma aproxima-

ção a uma obra em que está plasmado o trajeto académico e científico de Darío Villanueva.

Como protagonista de uma fecunda e alargada vida académica das mais destacadas da sua geração, Darío Villanueva relata-nos o seu percurso profissional expandido pelo mundo, na melhor tradição galega. No seu caso, a viagem sempre se completa com o regresso à Galiza, aos mestres que marcaram a sua formação, aos livros de sempre e para sempre; simbolicamente, ecoa nesse trajeto a referência a uma estreita rua de Santiago de Compostela, cuja placa toponímica se encontra estampada na capa do livro de Villanueva, lembrando, em galego, um movimento que não cessa: Tránsito dos Gramáticos. Cabe aqui lembrar, aliás, que o último livro de Darío Villanueva em data, El Quijote antes del cinema: filmoliteratura (2020), trata, à sua maneira, do regresso a uma certa origem. Como quem inevitavelmente volta a casa e à narrativa de todas as narrativas, em diálogo com uma arte (o cinema, evidentemente) que Cervantes antecipou, muito antes do tempo em que essa arte da imagem e da visualidade foi possível.

A nutrida bibliografia de Darío Villanueva e o currículo que a enquadra, explanados em 80 páginas do volume *De los trabajos y los días*, dão testemunho eloquente da relevância e da abrangência do percurso académico e cultural do autor. Desse percurso nunca desapareceram a narra-

tiva, o romance e alguns dos seus mais eminentes cultores: Azorín e Pérez de Ayala, Pío Baroja e Emilia Pardo Bazán, Valle-Inclán e Camilo José Cela, Elena Quiroga, Torrente Ballester e o romance hispano-americano, entre outros. E sempre o *Quijote*, com o já mencionado direito de acesso ao cinema como sucedâneo da literatura.

Conforme recorda o autor em De los trabajos y los días, o cinema e dois poetas maiores da modernidade são convocados no seu livro Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca, de 2008 (edição definitiva em 2015). Deste cruzamento de representações da cidade (representações de onde não está ausente uma virtual ou efetiva narratividade emergente na poesia) deduz Villanueva "un comparatismo que, tal y como proponía T. S. Eliot (...), considere a la literatura un territorio sin fronteras (...), rica por las múltiples moradas que a partir de la unidad y la diversidad nos enseñó a ver en el arte de la palabra otro maestro recordado, Claudio Guillén" (p. 36). Muito disto é o que pode ler--se num livro de Darío Villanueva, escrito com Haun Saussy e César Domínguez, Introducing Comparative Literature: New Trends and Applications (2016), obra evocada numa entrevista reproduzida em De los trabajos y los días (p. 190), na qual de novo surgem os magistérios de Eliot, de Guillén e, antes deles, de Enrique Moreno Báez (cf. pp. 21-24). Insisto em Claudio Guillén porque, também para mim, ele foi um *maître à penser*, no estudo da literatura e na forma de a ensinar. Para devidamente o evidenciar, lembro palavras do próprio Guillén citadas por Darío Villanueva, quando fala da capacidade para fazer confluir "tres clases de saber y tres cauces de investigación: la lectura atenta de los textos, su justa situación en la historia de la literatura y el uso apropiado de términos teóricos" (p. 73).

Em De los trabajos y los días comparecem outros nomes que Darío Villanueva reconhece como influentes referências formativas. São, todas elas, personalidades provindas de um tempo em que um universitário se fazia sem submissão à indústria do currículo, praticando um ensino magistral e sem complexos de o cultivar. Nomes como os de Emilio Alarcos e Ricardo Gullón, Enrique Moreno Báez e Carmen Bobes Naves, Umberto Eco e Francisco Ayala, Fernando Lázaro Carreter e Alonso Zamora Vicente. Todos estes e outros mais estão projetados no trabalho de Darío Villanueva, sem que isso o tenha impedido de traçar, com independência de pensamento, o seu próprio caminho.

Sublinho aquilo que, nas páginas do livro *De los trabajos y los días*, bem revela que Darío Villanueva foi, também ele, o mestre que incontáveis discípulos seguramente escolheram como tal. Reporto-me aos seus títulos e distinções académicas, aos cursos que lecionou, na sua universidade e em muitas outras escolas pelo mundo, às

teses que dirigiu, às funções de governo que desempenhou, com destaque para a de reitor da universidade em que se formou, aos livros que publicou, por si só ou em coautoria, à investigação que desenvolveu, às centenas de artigos que escreveu, bem como à atividade de crítico literário que igualmente tem exercido.

Tudo isso e mais, incluindo dois campos de ação que quero ainda mencionar. Em Ediciones Taurus (cf. pp. 60-63), Darío Villanueva dirigiu a coleção "Teoría y crítica literaria", iniciativa fundamental para a renovação dos estudos literários no universo da língua espanhola, com extensão ao cenário português. Comparecem naquela coleção figuras da dimensão de Mikhail M. Bakhtin e Wayne Booth, Northrop Frye e Gérard Genette, Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss. entre outros. A outra instância de atividade que, pelo seu significado e efeitos, deve ser sublinhada é a que se desenrolou na Real Academia Española. Nela, Darío Villanueva viveu aquilo a que chamou um "parêntesis" como professor (cf. p. 97), durante uma década, de 2008 a 2018, ano este em que cessou o seu quadriénio como trigésimo diretor da grande instituição fundada pelo marquês de Villena. Leiam-se, em De los trabajos y los días, as páginas consagradas àquele quadriénio e perceber-se-á que o "parêntesis" foi bem fecundo, em razão de uma dinâmica direção que combinou três dimensões: a intelectual, a institucional e a gestora.

Pela inevitável brevidade resenha, torna-se difícil fazer plena justiça à densidade e à diversidade da reflexão que Darío Villanueva explanou em De los trabajos y los días, como amplo espelho do seu labor, nos vários domínios que ele compreende. Ainda assim, não deixo de aludir a três questões por assim dizer finais. Primeira: a crise das Humanidades e as razões (ou sem-razões) que a explicam. Darío Villanueva interroga-se sobre "que literatura habrá de enseñarse en un inmediato futuro a los jóvenes europeos" (p. 79); a resposta para a crise parece estar nos estudos de literatura comparada. Pergunto: serão eles adequados aos três componentes envolvidos na equação, ou seja, futuro imediato, jovens e europeus? Segunda questão: os estilhaços lançados em várias direções pela expansão de um vírus chamado desconstrução afetam o sentido literário propriamente dito e a legitimidade do ensino da literatura; em síntese, Villanueva declara que os próprios estudiosos postulam "que la literatura no significa nada o lo significa todo, que el texto no tiene ninguna consistencia de sentido" (p. 82). Como resistimos a este hara-kiri? Última questão - ou já princípio de resposta: é viável o retorno à filologia (como propôs Edward Said), em aliança com as teorias empíricas? Podemos conjugar com ela, sem lesão epistemológica, o polissistema que envolve a produção dos textos, a sua receção, o mercado, os sistemas semióticos e as circunstâncias institucionais? Em síntese: continuamos a ser filólogos?

Várias perguntas, portanto, talvez retóricas, porque creio adivinhar algumas respostas que Darío Villanueva poderá dar-lhes – e que de certa forma já deixa enunciadas em De los trabajos y los días. Fê-lo num tom pessoal, com elegância e sem incorrer no registo intimista que imporia uma deriva egocêntrica. E também como intelectual consequente, incutindo à análise dos temas, dos textos, das correntes e das instituições aquela articulada combinação da teoria com a crítica, com a epistemologia e com a ética que, por junto, desenham o rosto e a identidade de uma personalidade marcante.

Carlos Reis https://orcid.org/0000-0001-6492-3486 https://doi.org/10.14195/2183-847X_12_17

JOSÉ SARAMAGO: A ESCRITA INFINITA CARLOS NOGUEIRA (ORG.) Lisboa: Tinta da China, 2022 397 páginas, ISBN 978989671659-2

Dar a conhecer a obra de José Saramago é um ato de civilização. O centenário do nascimento de um escritor é um acontecimento relevante, principalmente quando diz respeito a um autor agraciado com o mais importante galardão, o Nobel da Literatura.

Festejar o centenário do autor de Memorial do Convento é lembrar o homem e a obra, o homem na obra e a obra no homem. Saramago é um grande criador de espaços e de intimidades, de histórias e de personagens que continuam vivas devido à sua expressividade e ao alcance universal dos seus comportamentos, gestos e atitudes.

Saramago é um escritor onde cabe inteira a noção da literatura como manifestação última da língua. Os temas dos seus livros habitam por inteiro as preocupações da sociedade atual, jamais perdendo vitalidade ou força, ultrapassando os limites da língua portuguesa, indo, assim, até aos limites de todas as línguas do mundo, ocupando o espaço dos imorredouros. O criador de personagens como Blimunda, a mulher do médico, Baltasar, os "Mau-Tempo" e outras tantas "pessoas de livro" pertence, pois, ao rol dos "clássicos", na medida em que os seus livros e as suas criaturas nunca acabam de dizer o que têm para dizer, Calvino dixit.

O volume organizado por Carlos Nogueira, mentor da primeira cátedra José Saramago em Portugal e autor de diversa e basta reflexão saramaguiana, é a prova do vigor da escrita sem fim do nosso Nobel. O livro contém 21 textos que representam cerca de metade das comunicações apresentadas durante a "V Conferência Internacional José Saramago da Universidade de Vigo. 'Escrevo para compreender'", entre os dias 18 e 21 de dezembro de 2020, na sede do Museu da Imprensa, no Porto.

Como escreve Carlos Nogueira no Prefácio, "a arte literária de José Saramago gera experiências de deslumbramento" (p. 12). Essas experiências de leitura e de reflexão estão presentes em todos os textos selecionados neste volume. Não só estamos perante uma seleção eclética de investigadores saramaguianos, desde a sua formação académica, passando pela sua proveniência, até à aproximação de gerações distintas, como também os textos abordam diferentes perspetivas de um autor que efetivamente tem uma "escrita infinita".

A escolha do organizador do volume em fixar, no Prefácio, a sua atenção, por um lado, em O conto da Ilha Desconhecida e, por outro, no "encontro pessoal e (in)transmissível entre cada um dos autores e José Saramago" (p. 15), revela-nos a plasticidade de um escritor que, mesmo em narrativas breves, consegue exprimir todo um universo de ideias e formas de (re)agir e observar um mundo que é mau e injusto, mas que tem em si todo o potencial de transformação. Ao colocar o ónus deste volume não numa única linha temática, mas antes na relação, nas suas múltiplas aceções, dos autores com o escritor homenageado, Carlos Nogueira apresenta--nos um Prefácio que escapa aos moldes clássicos e muitas vezes fastidiosos que induzem o leitor a fechar o livro ou a saltar este paratexto. Todos e cada um dos 21 textos são fruto de uma relação íntima dos leitores com os títulos selecionados. A universalidade de uma obra é, pois, ao mesmo tempo, a sua relação íntima, pessoal e intransmissível com a história de cada um dos seus leitores. É nessa intimidade que surge o paradoxo e o fenómeno da grandeza de Saramago, uma vez que todas estas leituras são fruto de uma investigação e reflexão que se quer coletiva e que se renova a cada leitura. O que une a individualidade de cada leitura e análise destes textos é, então, a forma como essa relação íntima se torna universal. Uma multidão de leituras íntimas e pessoais.

Escutamos e lemos que a sociedade atual é consumidora de pensamento e não produtora de ideias. Este volume vem contradizer essa noção, ao demonstrar como é possível existir uma sociedade ao mesmo tempo consumidora e produtora de pensamento, coabitando num mesmo espaço a consciência cívica ativa, a sensibilidade estética e a ação.

É, aliás, por haver produtores de pensamento, como José Saramago, que temos ao mesmo tempo leitores consumidores das suas ideias, leitores e críticos, amadores, portanto, e também pensadores daquilo que é o legado de um escritor que desassossega e atrai "pela largueza e pela profundidade da visão" (p. 12).

Ao invés de termos uma obra que segue um eixo temático fixo e fechado, deparamo-nos com um livro que, ao adotar como subtítulo "a escrita infinita", se abre a todas as possibilidades, aceitando-as da mesma forma que também as exclui, tal é a força e o poder de um clássico. A escrita infinita é a de um livro ou de um autor que constante-

mente se aproxima da crítica e a afasta. A escrita infinita é a escrita que nunca esgota o fulgor da sua mensagem, daquilo que tem para dizer.

Deste modo, a escrita de Saramago pode guiar-nos durante pandemias e cegueiras, como fica explícito no texto de Miguel Koleff (pp. 65-66), ao mesmo tempo que nos alerta para o adormecimento da sociedade ocidental desde as primeiras décadas do século XX até ao tempo presente, como refletem Vera Lopes da Silva (pp. 26-28), Fabrizio Uechi (pp. 51-55), Bárbara Lobo (pp. 253-255) e Diego Martín (pp. 286-287), entre outros. O elogio da cidadania ativa, consciente e empenhada espelha--se para além dos romances Ensaio sobre a cegueira ou Ensaio sobre a lucidez, estando presente em todas as obras de Saramago, como fica explícito na análise d'O conto da Ilha Desconhecida de Maria Sales e Paulo Cardoso (pp. 143-144), de José Eduardo Reis (p. 157) e de Maria Leonor Castro, sendo que esta última investigadora refere--se ao conto como o lugar da "cartografia do homem" (p. 169), uma vez que a literatura é sinónimo de viagem e o homem surge como a metáfora do viajante, daquele que anda em busca, à procura de um sentido, ou de uma utopia, podendo o barco ser um "espaço/ lugar vital e simbólico para esta cartografia do Homem, (...) utopia humanista da criação de uma nova sociedade" (p. 177).

O iberismo é também um tema que acolhe atenção no texto "Globalisation,

Literature and an Iberian 'Stone Raft'", de Manuel Frias Martins. A partir de *A Jangada de Pedra*, o ensaísta fala-nos de uma visão democrática e cosmopolita em que Portugal e Espanha se reveem numa Europa a braços com a "post-impeiral, post-colonial and democratic era" (p. 110), quando o potencial pode estar na sua vocação para o Atlântico e para o Sul.

Não diretamente relacionado com o iberismo, mas sim com a língua castelhana, é o texto de Fernando Venâncio que analisa de forma aturada o modo como a escrita de Saramago sofreu alguma "castelhanização" (pp. 365, 368-369).

A escrita infinita de Saramago é também a escrita do inacabado, daquilo que ficou por escrever, mas que lança a semente que segue a continuidade de um trabalho inesgotável, como escreve Maria de Lourdes Pereira no seu texto (pp. 325-327).

Num volume com tantos e diversos temas, textos e autores, fica realçada a ideia de Saramago como um escritor comprometido com o tempo que vai para além daquele que lhe foi permitido viver. A sua escrita e as suas personagens são, pois, transformadoras do mundo, ou talvez tenham ajudado a perceber a realidade a partir de uma outra perspetiva. A história da leitura e da literatura faz-se, portanto, com as histórias de José Saramago, com a ficção e a realidade, o passado e o presente e os seus diversos poderes de opressão e libertação.

Importância integradora para este volume é ainda a escolha da capa, de V. Tavares, em que encontramos uma imagem do escritor a linhas vermelhas, realçando não especificamente as suas orientações políticas, mas antes o fulgor e vivacidade de uma obra que se quer como tratado ético de uma humanidade em confronto consigo própria. Homem e autor confundem-se com a obra e com as personagens.

Ninguém nos pode tirar aquilo que sabemos de cor, escreveu George Steiner. O volume organizado por Carlos Nogueira é a compilação de várias vozes que sabem de cor excertos das obras saramaguianas, que conhecem os traços externos e internos das suas personagens. Como luxo necessário, a literatura, em geral, e a obra de José Saramago, em particular, são formas de iluminar, ainda que de maneira ténue, a escuridão que rodeia um mundo acossado por guerras, pandemias, desigualdades, fome, injustiça e morte. Em *José Saramago: a escrita infinita*, encontramos um conjunto de vozes que dizem de cor os mundos que nascem da escrita de um autor que constantemente viveu o seu tempo, de um escritor que vive o nosso tempo antes de todos nós.

José Vieira
https://orcid.org/0000-0003-2117-9575
https://doi.org/10.14195/2183-847X_12_18

SOBRE OS AUTORES

AGNÈS LEVÉCOT

Agnès Levécot é "Maître de Conférences Honoraire" da Universidade Sorbonne Nouvelle onde lecionou língua, literaturas portuguesa e africanas contemporâneas. Membro do CREPAL (Centre de recherches sur les pays lusophones), entrou em vários programas internacionais de investigação como "40 anos das Novas Cartas Portuguesas" e "Poetics of selfhood". Colaboradora de várias revistas especializadas em França, Portugal, Brasil e Polónia, publicou em 2009 um estudo sobre o romance português pós-25 de Abril, síntese da sua tese de doutoramento sobre um *corpus* de 14 autores, intitulado *Le roman portugais contemporain. Profondeur du temps* (Ed. L'Harmattan, Paris). Mais recentemente (2021) organizou, em colaboração com Ilda Mendes dos Santos, o número 21 dos *Cahiers du Crepal* dedicado às literaturas africanas de expressão portuguesa e ao professor Michel Laban. É membro do comité de redação da revista franco-portuguesa *Sigila*.

ANA MARIA WERTHEIMER

Ana Maria Wertheimer é professora adjunta do curso de graduação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e coordenadora pedagógica do Setor de Ingresso da Pró-reitora de Graduação e de Educação Continuada. É doutora em Teoria da Literatura (2018) pela PUCRS, com a tese "Uma abordagem tripartida do dialogismo na leitura de *Ajangada de pedra*, *O evangelho segundo Jesus Cristo* e *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago", e mestre em Linguística (1998) pela mesma instituição. É especialista em Linguística Aplicada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1990) e graduada (licenciatura) em Letras Habilitação Português/Inglês pela PUCRS (1988). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em metodologia e prática de ensino de língua portuguesa e de língua inglesa. Suas áreas de interesse de pesquisa

são a formação de professores, a formação do leitor, o ensino de línguas e Literatura Portuguesa Contemporânea.

CARLOS NOGUEIRA

Regente da Cátedra José Saramago da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Diretor científico da Cátedra José Saramago da Universidade de Vigo. O seu trabalho docente e de investigação tem-se centrado especialmente nas relações entre a Literatura, a Filosofia, a Política e o Direito. Tem publicado livros de ensaio em editoras como a Fundação Calouste Gulbenkian, a Imprensa Nacional — Casa da Moeda, a Porto Editora, as Edições Europa-América, as Edições Lusitânia e a Livraria Lello. Recebeu o Prémio de Ensaio Jacinto do Prado Coelho, o Prémio de Internacionalização da Produção Científica da FCSH / Universidade Nova de Lisboa e o Prémio Montepio de Ensaio.

DARÍO VILLANUEVA

Nacido en Vilalba (Lugo) en 1950. Director de la Real Academia Española entre 2014 y 2018. Al tiempo presidió la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE) y FUNDEU. Desde 2009 desempeñó la Secretaría de la RAE. Vicepresidente y Presidente del Instituto de España. Presidente de honor de la SELGyC, es profesor emérito de la Universidad de Santiago de Compostela, de la que fue decano de Filología (1987-1990) y rector (1994-2002). Fue Vicepresidente de la Conferencia de Rectores de las Universidades Españolas (CRUE) y presidió la Red de Bibliotecas Universitarias Españolas (REBIUN). Presidente del Patronato de la Universidad Nebrija. Ha recibido doctorados *honoris causa* por catorce universidades de Europa, América y Asia. Miembro nato del Consejo de Estado entre 2015 y 2019. Es correspondiente de la Accademia della Crusca de Florencia y de siete academias de ASALE.

Junto con C. Domínguez y H. Saussy publicó en 2015 Introducing Comparative Literature. New Trends and Applications, ya traducido al español y al árabe. En 2020 publicó Teorías del realismo literario (tercera edición), cuya traducción al inglés data de 1997, El Quijote antes del cinema: Filmoliteratura, y De los trabajos y los días. Filologías. Y en 2021 Morderse la lengua. Corrección política y posverdad, que recibió el premio al libro del año 2021 concedido por la Fundación Francisco Umbral.

EDUARDO NUNES

Eduardo Nunes é doutorando em Estudos Literários na Universidade de Aveiro, onde exerce funções docentes, e é investigador em formação no Centro de Línguas, Literaturas e Culturas da mesma instituição. A sua pesquisa de doutoramento intitula-se O romance de estrada na literatura portuguesa: Genologia e genealogia, modernidade e mobilidade, decorre sob a orientação científica da Professora Doutora Isabel Cristina Rodrigues e é financeiramente apoiada por uma bolsa de investigação atribuída pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia. É licenciado em Português com Menor em Estudos Artísticos e mestre em Literatura de Língua Portuguesa pela Universidade de Coimbra. A sua investigação de mestrado, orientada pela Professora Doutora Ana Paula Arnaut, resultou numa dissertação com o título Literatura e cinema num jogo (de) duplo(s): O caso da adaptação fílmica de O homem duplicado, de José Saramago. Tem participado em encontros científicos nacionais e internacionais e publicado artigos nas áreas da literatura portuguesa moderna e contemporânea, da literatura comparada, dos estudos narrativos e dos estudos interartes.

ISABEL GARCEZ

Isabel Garcez fez um primeiro doutoramento em Ciências da Cultura (2017) pela FLUL, com uma tese intitulada *O papel da edição*

literária no mercado da cultura (http://hdl.handle.net/10451/29693). Em 2020 inicia um segundo doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa na FLUC (Bolsa FCT). Foi investigadora no CLEPUL entre 2015 e 2020; atualmente, pertence ao Centro de Literatura Portuguesa da UC. Participa em encontros científicos internacionais. Quanto a publicações, realça: "Atuais 'vanguardas' literárias em língua portuguesa: O caso dos vencedores do Prémio Literário José Saramago" (2018). 100 Futurismo. Viseu: Edições Esgotadas; "Parafraseamento Automático de Registo Informal em Registo Formal na Língua Portuguesa" (2019). Linguamática, 10. 2: 53-61 (coautoria); "Mediação cultural: a qualidade pode estar na moda" (2019). Modas, modos, maneiras: Atas do I Congresso Ibérico de Semiótica. Lisboa: FCSH; "One Book, Two Language Varieties" (2020). Computational Processing of the Portuguese Language. PROPOR 2020. (379-389) LNAI Springer International Publishing (coautoria); "O espaço-tempo na criação, mediação e receção artísticas. O gosto e o valor estético" (2020). De uma voz a outra. Travessias. Livro em homenagem a João David Pinto Correia. Lisboa: Edições Colibri.

KATHRYN BISHOP-SANCHEZ

Kathryn Bishop-Sanchez é professora titular de estudos portugueses e brasileiros na Universidade de Wisconsin-Madison (USA). As suas áreas principais de pesquisa são a representação cultural, literária e filmica da raça e da etnicidade, narrativa dos séculos dezanove e vinte da literatura portuguesa, estudos de gênero, e a representação cultural e performática de intercâmbios transatlânticos. O seu primeiro livro *Utopias desmascaradas: O mito do bom selvagem e a procura do homem natural na obra de Almeida Garrett* foi publicado na Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 2008, e o seu segundo livro, *Creating Carmen Miranda: Race, Camp and Transnational*

Stardom, na Vanderbilt University Press, 2016. Foi editora convidada de Portuguese Literary & Cultural Studies, "The Other 19th Century" (University of Massachusetts-Dartmouth, 2007) e coeditora com Severino Albuquerque de uma coletânea de ensaios Performing Brazil: Essays on Culture, Identity and the Performing Arts (University of Wisconsin Press, 2015) e coeditora de Transatlantic Dialogues: Eça de Queirós and Machado de Assis (University of Coimbra, 2017). É a editora executiva da revista Luso-Brazilian Review e editora de uma série de publicações na Vanderbilt University Press, "Performing Latin-American and Caribbean Identities". Desde 2018, é membro colaborador do Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

MARISTELA KIRST DE LIMA GIROLA

Maristela Kirst de Lima Girola é doutora e mestre em Teoria da Literatura, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), especialista em Ensino de Literatura Brasileira e licenciada em Letras: Português/Inglês pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Realizou estágio de doutoramento sandwich no Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa como bolseira PDEE/CAPES, sob a orientação da Professora Helena Carvalhão Buescu. Doutorou-se com a tese Entre a casa e a rua: o espaço ficcional e a personagem feminina no romance português da segunda metade do século XX, tendo sido orientada pelas professoras Maria Luíza Ritzel Remédios (PUCRS) e Helena Carvalhão Buescu (Universidade de Lisboa). A tese encontra-se publicada no Brasil e em Portugal. Integrou o grupo de pesquisa Estudos Culturais e Literaturas Lusófonas, sob a coordenação da Professora Maria Luíza Ritzel Remédios, na PUCRS. É professora universitária de ensino à distância, na área de Letras, e professora conteudista, desenvolvendo *e-books* para as disciplinas de Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa, Literatura Portuguesa e Literatura Brasileira.

REINAN RAMOS DOS SANTOS

Diplômé en Histoire à l'Université catholique de Rio de Janeiro en 2015 et en Philosophie à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne en 2019, a obtenu un Master recherche en Philosophie contemporaine dans cette même institution. Il prépare actuellement la candidature pour un contrat doctoral. Sous la direction de Renaud Barbaras, soutenu un mémoire de maîtrise intitulé *Être soi-même avec les autres. Ipséité et altérité chez le premier Heidegger*, qui a reçu une mention Très bien du jury et qui a remporté le Prix scientifique des Éditions L'Harmattan, où il sera publié prochainement. Les recherches actuelles portent sur les phénomènes de l'altérité et de l'extériorité en phénoménologie, notamment chez Husserl, Heidegger et Patočka. Une approche topologique est adoptée afin de décrire les relations existant entre intersubjectivité et espace, afin de dégager leurs enjeux philosophiques et éthico-politiques, notamment en ce qui concerne les notions de sujet et de monde commun.

SARA GRÜNHAGEN

É doutora em Literatura Portuguesa pela Université Sorbonne Nouvelle, em cotutela com a Universidade de Coimbra. É autora do livro José Saramago et son atelier d'écriture (Éditions Honoré Champion, 2022) e coeditora, com Carlos Reis, da coletânea de ensaios Characters and Figures: Conceptual and Critical Approaches (Almedina, 2021). Tradutora, autora de diversos artigos sobre a literatura lusófona, é investigadora do Centro de Literatura Portuguesa (Universidade de Coimbra) e do Centre de recherches sur les pays lusophones (CREPAL). Atualmente leciona na Sorbonne Nouvelle.

TERESA CRISTINA CERDEIRA

É professora emérita da Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisadora IA do CNPq. Foi Regente da Cátedra Jorge de Sena e editora da Revista Metamorfoses no período de 2005 a 2011. A sua tese sobre José Saramago, defendida em 1987, intitulada Entre a História e a ficção, uma saga de portugueses foi publicada na primeira edição pela Ed. Dom Quixote, Lisboa, em 1989 e reeditada no Brasil pela Ed. Moinhos, Belo Horizonte, em 2019. É autora dos seguintes livros de ensaios: O avesso do bordado (Ed. Caminho, 2000), A tela da Dama (Ed. Presença, 2013), A mão que escreve (Casa da Palavra/Leya, 2014) e Formas de ler (Ed. Moinhos, 2020). Organizou um livro de ensaios sobre a obra de Helder Macedo, A experiência das fronteiras (Ed. UFF, 2002) e participou coletivamente da organização de outras coletâneas: Cleonice clara em sua geração (Ed. UFRJ, 1985), A Primavera toda para ti (Ed. Presença, 2004) e Sena & Sophia: centenários (Ed. Bazar do Tempo, 2020).

VALÉRIA CAMPOS

Professora de Literatura no ensino secundário e na licenciatura em Linguagens da Faculdade SESI-SP de Educação (FASESP), responsável pelas disciplinas "O texto literário", "Prosa em língua portuguesa" e "Oficina de escrita e leitura literária", assim como pela formação de professores na orientação de residência educacional. Mestranda em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo (USP), na linha de pesquisa "Diálogos e Conexões: outras artes, saberes e cenários", com foco em literatura contemporânea, especificamente na obra de José Saramago, sob orientação da Professora Doutora Mônica Muniz de Souza Simas. Licenciada em Letras — Português e Inglês, com especializações em Ensino de Literatura e Língua Portuguesa pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) e em Tecnologias na Aprendizagem

pelo Centro Universitário SENAC. Tem produções acadêmicas nas áreas de literatura, educação e suas tecnologias, publicadas em revistas como "Linha d'Água" (USP) e "Investigações" (UFPE). Atua na organização do ciclo de mesas redondas das Semanas de Arte Contemporânea da FASESP e como tradutora do Centro de Políticas Públicas e Avaliação da Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora (CAEd/UFJF).

WENDEL CÁSSIO CHRISTAL

Wendel Cássio Christal é graduado em Letras, Português e Italiano, pela UNESP, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2002); mestre em Letras, Teoria da Literatura, pela mesma universidade (2005) (CAPES 6), cujo objeto de estudo foi a alegoria na obra de Saramago, com destaque ao romance *A caverna*. É doutor em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2017, CAPES 6), São Paulo – Brasil, com estágio por um ano na Universidade Nova de Lisboa – Portugal – sob a orientação de Nuno Júdice. No doutoramento o enfoque recaiu sobre o estilo ensaístico da linguagem saramaguiana, em especial os romances Claraboia e As intermitências da morte. Também é graduado em Pedagogia pela UNINOVE - Universidade Nove de Julho (2019) - São Paulo. Atualmente é professor colaborador do Colegiado de Letras da UNESPAR – Universidade Estadual do Paraná – campus Paranaguá onde leciona na graduação em Letras-Português e Inglês e na Pósgraduação em Estudos Literários, além de coordenar o projeto de pesquisa "Comunidade de leitores José Saramago", no âmbito da comemoração dos 100 anos do nascimento do romancista português.



JOSÉ SARAMAGO – PERSONAGENS, REFIGURAÇÕES, SENTIDOS

NOTA DE ABERTURA

Carlos Reis

INTRODUÇÃO

Carlos Reis, Ana Paula Arnaut, Sara Grünhagen

SECÇÃO TEMÁTICA: JOSÉ SARAMAGO – PERSONAGENS, REFIGURAÇÕES, SENTIDOS

ELE É OS TRABALHADORES DE MAFRA... FIGURAÇÃO DAS PERSONAGENS COLETIVAS EM *MEMORIAL DO CONVENTO*

Agnès Levécot

NOVAS HISTÓRIAS, NOVAS PERSONAGENS: UMA ANÁLISE DA SOBREVIDA D'A MULHER DO MÉDICO EM *ENSAIO SOBRE A LUCIDEZ,* DE JOSÉ SARAMAGO Ana Maria Wertheimer

O INTERIOR DA PEDRA EM PERSONAGENS DE *LEVANTADO DO CHÃO* Carlos Nogueira

SARAMAGO, ENTRE UTOPÍA Y DISTOPÍA (META-FÍSICA)

Darío Villanueva

PELOS CAMINHOS DO MUNDO: (RE)FIGURAÇÕES DA MOBILIDADE EM *A JANGADA DE PEDRA*, DE JOSÉ SARAMAGO

Eduardo Nunes

H. & M.: O CASAL INICIÁTICO NUM ENSAIO DE ROMANCE

Isabel Garcez

LUZ, SOM, E POUCA AÇÃO: JOÃO BOTELHO E A RECRIAÇÃO POÉTICA D'O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS (2020)

Kathryn Bishop-Sanchez

MARIA SARA COMO PERSONAGEM DE RELEVÂNCIA: A FIGURAÇÃO DE UM NOVO FEMININO POR JOSÉ SARAMAGO NO ROMANCE PORTUGUÊS

Maristela Kirst de Lima Girola

L'ESSAI SUR LA CÉCITÉ DE SARAMAGO : SUR LA POSSIBILITÉ D'UNE INTERSUBJECTIVITÉ PUREMENT ACOUSTIQUE

Reinan Ramos dos Santos

TODOS OS NOMES: UMA LIÇÃO DA NOVA HISTÓRIA

Teresa Cristina Cerdeira

NEM SAGRADAS NEM PROFANAS: A DESMITOLOGIZAÇÃO DO FEMININO EM SARAMAGO Valéria Campos

CLARABOIA: MATRIZ ENSAÍSTICA DOS PERSONAGENS DE JOSÉ SARAMAGO Wendel Cássio Christal

ARQUIVO

OS DIAS DE RICARDO REIS

Sara Grünhagen

PROFISSÃO

LEITURA, LEITORES, PROFESSORES

Alberto Manguel: entrevista

SOBRE OS AUTORES





