

# Figurações do (neo)barroco em José Saramago

## Neobaroque Figurations in José Saramago

Vanessa Cardozo Brandão 

Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, MG, Brasil  
E-mail: [vcbrandao@gmail.com](mailto:vcbrandao@gmail.com)

**RESUMO:** Esse trabalho se propõe a aproximar a ótica do narrador de José Saramago da perspectiva barroca, a partir da tensão dialética característica da alegoria tal como elaborada por Walter Benjamin (1984). Associamos a modernidade da alegoria benjaminina na literatura, enquanto jogo dialético que expressa o conflito e o dilaceramento do sujeito diante da condição precária de sua existência, para apresentar a posição do narrador como estratégia autoral fundamental para apresentação da visão de mundo do autor português. Tal como percebemos, a alegoria corresponderá a uma “responsabilidade da forma” (nos temos de Roland Barthes) de José Saramago, autor reconhecido pela fortuna crítica como engajado com uma escrita política, articulando a denúncia social com a força expressiva de uma escrita dialógica e dialética, atravessada pela ironia e jogo com o leitor.

**PALAVRAS-CHAVE:** José Saramago, Literatura de Viagem, Alegoria, Barroco, Neobarroco.

**ABSTRACT:** This work proposes to bring the perspective of José Saramago’s narrator closer to the baroque perspective, from the dialectical tension characteristic of allegory as elaborated by Walter Benjamin (1984). We associate the modernity of Benjamin’s allegory in literature as a dialectical game that expresses the conflict and the laceration of the subject in the face of the precarious condition of his existence, in order to present the narrator’s position as a fundamental authorial strategy for the presentation of the Portuguese author’s worldview. As we perceive, the allegory will correspond to a “responsibility of the form” of José Saramago, an author known to be engaged with a political writing that reconciles the social denunciation with the dialogical and dialectical expressive force, crossed by irony and play with the reader.

**KEYWORDS:** Jose Saramago, Travel Literature, Allegory, Baroque, Neobaroque.

### COMO CITAR

BRANDÃO, Vanessa Cardozo. Figurações do (neo)barroco em José Saramago. *Revista da Anpoll*, v.53, n.3, p. 101-111, 2022. doi: <https://doi.org/10.18309/ranpoll.v53i3.1812>

## Barroco, alegoria e estética moderna

É importante lembrar que a própria crítica percebe no texto de Saramago traços do barroco. Maria Alzira Seixo já havia observado em parte da obra do autor “um decadentismo com ressaibo a barroco”. (SEIXO, 1987, p. 11). Eduardo Calbucci assim descreve o estilo de Saramago.

Saramago encontrou um estilo bastante pessoal na Literatura atual: suas parábolas são muito criativas e nem sempre de fácil intelecção; os sinais de pontuação são todos substituídos por vírgulas ou pontos finais; a organização sintática lembra o conceptismo barroco; o vocabulário é repleto de termos eruditos; o diálogo com outros textos importantes da Língua é freqüente. (CALBUCCI, 1999, p. 14).

As marcas do barroco em José Saramago, entretanto, ultrapassam essa primeira observação do estilo da escrita denso, fragmentário, amontoado de cacos e ruínas na linguagem de excesso. Para além do estilo que marca o texto do escritor, esse trabalho pretende destacar outros aspectos que permitem uma leitura do barroco, através do que alguns autores nomeiam barroco moderno ou “neobarroco”, na obra em questão, a partir de dois livros importantes do autor: *Viagem a Portugal* (livro de viagem, 1997) e *A Bagagem do Viajante* (crônicas, 1996). Como já elaboramos em uma análise mais ampliada do corpus literário de Saramago, a leitura do barroco possa ser lida em toda sua obra (BRANDÃO, 2010) atravessando os diversos gêneros trabalhados pelo autor entre contos, crônicas, romances e cadernos de viagem. Nesse artigo, recortamos livros que nos permitem fazer uma aproximação da escrita a partir da temática da viagem – como o livro de viagem “Viagem a Portugal” e o livro de crônicas “A Bagagem do Viajante” – no interesse de associar a ótica barroca e a visão de mundo humanista do autor à reflexão sobre o processo da escrita:

... gosto de andar pelas ruas da cidade, distraído para os que me conhecem, agudamente atento para todo o desconhecido, como se procurasse decididamente outro mundo. Posso então parar em frente de uma montra onde nada existe que me interesse, ser microscópio assestado às pessoas, radiografar rostos para além dos próprios ossos, penetrar na cidade como se mergulhasse num fluido resistente, sentindo-lhe as asperezas e as branduras. Nessas ocasiões é que faço as minhas grandes descobertas: um pouco de fadiga, um pouco de desencanto, são, ao contrário do que se pensaria, os ingredientes ótimos para a captação mais viva do que me cerca. (SARAMAGO, 1996, p. 79)

José Saramago cronista confessa seu gosto pelas “aventuras” do caminho, desvendando o desconhecido na realização de um verdadeiro passeio pela cidade que alimenta sua imaginação para que descubra a matéria das crônicas que irá escrever. Essa cena inicial será, então, nosso modo de entrada para a leitura de como, na obra do autor português, a escrita se apresenta enquanto lugar privilegiado de reflexão da condição humana no mundo, enquanto percorre o mundo através do texto, o texto através do mundo.

Para isto, tomamos como operador de leitura a obra de Walter Benjamin (1984), na sua leitura da alegoria no drama barroco alemão e na modernidade. Relacionando a linguagem barroca a uma visão de mundo que contempla a precariedade da vida, Benjamin toma a alegoria como conceito-chave. Neste sentido, a alegoria é mais do que uma mera técnica de ilustração: ela

é em si a expressão de um sujeito confrontado com o caráter efêmero do mundo. Reabilitando a importância da alegoria como expressão de uma condição humana, Walter Benjamin a coloca em uma posição de destaque na análise do drama barroco alemão, em primeiro momento, e posteriormente na análise da modernidade de Baudelaire. Isto porque os traços da alegoria destacados transcendem a visão de uma época histórica, e se aplicam também à arte moderna. Afinal, a alegoria é mais do que manifestação do barroco como momento histórico: é uma forma de pensamento que expressa na arte o conflito e o dilaceramento do sujeito diante da condição precária de sua existência.

Assim, esta linguagem pode ser relacionada a um sujeito em descentramento, que reconhece sua precariedade e a manifesta na linguagem por meio de um jogo dialético. Por um lado, a obra revela a instabilidade do mundo e das verdades, confrontando o sujeito com a morte, a melancolia e a decadência. Por outro, a mesma instabilidade dá à obra de arte o sentido de jogo, máscara para a encenação de múltiplas “verdades”, transformando o texto em máquina de produção de sentidos.

O barroco manifesta a consciência da impossibilidade de escapar a um mundo de representações, colocando o sentido de verdade em jogo. A um só tempo, esta forma apresenta a perda do poder do sujeito no mundo e o ganho do poder do sujeito na atividade da escrita. O artista torna-se aquele que, consciente da impossibilidade de escapar à representação, entra no jogo que lhe resta: o da linguagem. Dada a instabilidade das verdades, o artista as coloca em conflito no texto, fazendo dele um jogo de multiplicidade. Não por acaso, a ironia, a paródia e a intertextualidade são consideradas outras marcas da linguagem alegórica para Benjamin também bastante presentes na obra de Saramago, como já trabalhamos (BRANDÃO, 2010).

De forma similar, Severo Sarduy (1989) enxerga na linguagem barroca elementos de uma estética moderna, ao se manifestar como encenação da própria linguagem. O barroco associa-se, então, a um triplo descentramento: do mundo, do sujeito, da linguagem. A linguagem barroca passa a constituir-se como um *topos* – como a viagem, o barroco é também forma do artista manifestar uma visão do despedaçamento do sujeito que se manifesta nos fragmentos da linguagem. Partindo desta relação entre barroco e descentramento, este artigo procura apresentar a contemporaneidade da ótica barroca de mundo na obra de José Saramago.

## O narrador viajante e a ótica barroca em Saramago

Em toda a obra de José Saramago, o narrador constitui uma importante estratégia para a construção do projeto ficcional do autor. Seja em romances, crônicas ou conto, é possível observar elementos comuns que atravessam os textos, pelo olhar do narrador.

O narrador de Saramago não se furta à sua inserção histórica. Como estratégia autoral, faz o papel de um fotógrafo, registrando em instantâneo a visão do tempo em que o sujeito da escrita se situa. Mas, apesar de identificável como tempo presente, o texto raramente se esquivava de construir uma intrincada rede de relações com o passado. Operando não apenas como fotógrafo, mas também como arqueólogo, com um olhar melancólico, o narrador costura o presente como um amontoado de fragmentos da história. Gerações anteriores figuram como “fantasmas”, espectros de uma história (não apenas portuguesa, mas também universal) trazida para o presente no tempo da narrativa. O texto configura-se como lugar de realização da

angústia do sujeito que se sabe herdeiro de uma sucessão de eventos anteriores. Acontecimentos que não são de sua experiência vivida, mas que ainda assim têm impacto fundamental na experiência do autor porque determinam os limites do seu mundo (real e narrado).

A história convocada ao texto não é apenas a história convencional, dos personagens marcantes da política e do poder. Nem tampouco apenas história individual, da vida ordinária. O texto de Saramago foge do mero dualismo, que contrasta mundos opostos para promover uma visão apenas, mas antes instaura uma dialética que faz conviver estes mundos. Coloca-os em uma tensa relação. Esta visão ambígua é um importante elemento da linguagem barroca. Para Benjamin (1984), a riqueza da estrutura alegórica está em uma dialética de contrastes que não se resolve em uma síntese pacificadora, mas mantém a multiplicidade na esfera dos sentidos textuais.

Escrita da ruína, a alegoria guarda significação em cada fragmento, o que faz com que o sentido ganhe multiplicidade. O olhar melancólico do alegorista combina os fragmentos e os faz acumular em um texto de uma ampla significação. A síntese operada pela escrita alegórica “deve ser vista menos como uma paz, que como uma *tregua dei* entre duas intenções antagônicas”. (BENJAMIN, 1984, p. 199). Desta forma, o olhar de José Saramago constrói em sua obra um produtivo jogo de contrastes. Em Saramago, os movimentos são vários: entre história coletiva e individual, entre humano e desumano, passado e presente, sujeito e objeto. Tais jogos trazem riqueza para a construção textual, tornando o texto múltiplo na produção de sentidos.

Para Benjamin, a riqueza da alegoria está nesse trabalho com contrastes. Em oposição à unidade pacificadora do símbolo, “a apoteose barroca é dialética. Ela se consoma no movimento entre os extremos” (BENJAMIN, 1984, p. 182). Essa visão da alegoria benjaminiana, como forma de expressão, revela uma escrita que ultrapassa o conteúdo/significado para desdobrar-se sobre o plano de narração, refletindo sobre o caráter de composição e o processo de significação do texto. Duplo movimento que assinala o contraste como marca alegórica não apenas no nível do conteúdo, mas ainda na forma de construção da narrativa, que se pode perceber na obra de Saramago pelo entrelaçamento de mundos apresentados simultaneamente: o embaralhamento da História (social e política) com as pequenas histórias (pessoais e amorosas), de pessoas comuns que ganham voz e são colocadas lado a lado das “grandes personagens”. As personagens que encarnam o poder são desmistificadas para que as “menores” se elevem à categoria de protagonistas. Nos textos aqui convocados, um projeto literário parece fazer conviver (mesmo que em conflito) a história oficial com as pequenas histórias do homem comum. (Re)escrever a história para descobrir o sujeito. Assim, o narrador de Saramago faz convergir os caminhos da escrita da história universal e da história subjetiva, por meio do movimento dialético de uma linguagem que apresenta semelhanças com os procedimentos da linguagem barroca.

Em *Viagem a Portugal*, este cruzamento de coletivo e individual é operado pelo narrador-viajante, em especial pelo olhar atento às histórias dos habitantes de lugares pelos quais o viajante passa. No projeto literário de Saramago, dar voz às pequenas histórias é um compromisso que ganha força dentro da ficção. O autor parece escrever para resgatar o sentido e valor do homem, como alerta o narrador: “Uma vida de homem é o que há de mais importante”. (SARAMAGO, 1997, p. 263).

Não raro, então, a *Viagem a Portugal* deixa de ser um apenas trânsito pela terra portuguesa e torna-se percurso em que o narrador atravessa (e simultaneamente é atravessado por) histórias de outros, algumas pequenas biografias de representantes do povo português e, também, representantes da condição de cada ser humano no mundo, com suas angústias e problemas.

O narrador escuta cada uma das histórias, que passam a ser parte importante de sua trajetória. O registro destas experiências do outro, compartilhadas durante a viagem, acaba revelando um ponto de vista autoral. Compartilhando o sofrimento alheio, o narrador se torna veículo destas histórias. Neste sentido, ele segue a tradição da história oral. O compromisso é o de registrar, passar para frente, um acumulado de experiências. Assim, o narrador do livro de viagem poderia aproximar-se do modelo de narrador clássico benjaminiano (Benjamin, 1994): o viajante relata um conjunto de experiências acumuladas a compartilhar. Entretanto, o narrador viajante, como se assinalou, não relata apenas o que viveu. Passa para a frente histórias de outros, que ouve falar, ou a que assiste como espectador. Ao fazê-lo, o narrador de Saramago parece ultrapassar um modelo de narração pela experiência. Contando histórias que não são suas, este narrador ainda se permite imaginar, ficcionalizar histórias dos outros com que cruza no caminho.

No registro dessa experiência de viagem, permeada, pois, pela experiência alheia, o narrador viajante mostra um olhar peculiar, quase sempre melancólico, que parece revelar a angústia da compreensão da pobreza do homem no mundo e da impotência do sujeito diante dela.

E está neste pensar quando subitamente uma casa à beira da estrada lhe entra pelos olhos dentro e o obriga a parar adiante. Não é solar nem palácio, nem castelo nem igreja, nem torre nem alpendrada. É uma casa comum (...) À janela há um homem de barba crescida, chapéu velho e sujo na cabeça, e os olhos mais tristes que pode haver no mundo. Foram estes olhos que fizeram parar o viajante. (...) Aflige-se o viajante, sente que está a penetrar num mundo de pavores, e quer retirar-se, mas são as crianças que o empurram para dentro de casa onde não há mais que o negrume, mesmo estando aberta a janela onde o homem espairecia. (...) O viajante mastigou três palavras e fugiu. Diante destas aventuras, padece de cobardia.

Não há mais difíceis filosofias que estas, e de nenhum risco: compara os esplendores da natureza, mormente passeando o viajante no Minho, e a miséria a que podem chegar homens, ficando nela a vida inteira e nela morrendo. (SARAMAGO, 1997, p. 97-98).

O trecho deixa transparecer a sensibilidade do narrador (neste caso, também diretamente do autor empírico, já que sabemos ser Saramago o viajante real), voltada para a “casa comum”. Viajar pelo Minho é mais do que ver os “esplendores da natureza”. O viajante está atento ao homem de olhar triste porque, antes de mais nada, está atento à “miséria a que podem chegar os homens”.

Assim, é importante perceber o olhar deste narrador viajante, que ajuda a desvendar o projeto de José Saramago em sua obra: na literatura, ser a voz do homem comum. A partir da escrita, solidarizar-se com o sofrimento que faz parte da condição humana. Fazer isto por meio de recontar experiências particulares, subjetivas. Novamente, um movimento dialético: do individual (condição subjetiva de um homem) ao coletivo (caráter geral da humanidade).

Este movimento ocorre de formas diversas, ao longo de *Viagem a Portugal*:

...havam de ter sua graça o diálogo destes dois, e hilariantes se pelos caminhos do sentimento entravam. Porém, o viajante é muito discreto sobre as vidas íntimas, e se anda a viajar não é para comportar-se depois como qualquer vulgar bisbilhoteiro: fique lá a rainha com os seus amantes criados do paço e o rei com suas dificuldades digestivas e vejamos o que este palácio tem para mostrar. (SARAMAGO, 1997, p. 288-289).

Agora, é a história de Portugal que perde seu caráter coletivo e se individualiza, com a apresentação irônica de D. João VI e D. Carlota Joaquina como pessoas comuns, com vulgares defeitos. Permitindo-se imaginar a vida privada dos personagens históricos, o narrador viajante desmistifica não apenas os reis, mas também o próprio estatuto do poder “monárquico” em Portugal. Como “qualquer vulgar bisbilhoteiro”, é exatamente este o comportamento do narrador, que aproveita a escrita do texto para rir-se da história, apresentada em seu aspecto ridículo, e esvaziar a pompa que cerca a história das personagens reais portuguesas. É com antipatia que o narrador trata D. João e Carlota Joaquina, também eles alegorias do poder em sua pior manifestação: a das vaidades e defeitos humanos.

Em outro momento, é a lembrança do Rei Afonso VI que aparece para que se demonstre a visão da História de Portugal como história dos vícios e defeitos pessoais.

Este Afonso VI tinha muito de mentecapto e padecia doutras carências, entre as quais a mínima virilidade que se exige aos reis para garantia de sucessão. (...) O viajante gostaria de se apiedar do homem, mas disso acaba por distraí-lo a lembrança da ferocíssima guerra de palácio em que todos se envolveram, rei, rainha, infante, validos francês e italiano, ministros, enquanto por essas terras o povinho miúdo nascia, trabalhava, morria, e pagava as contas. (SARAMAGO, 1997, p. 287).

Mesmo quando as fraquezas do rei começam a despertar no narrador uma centelha de piedade, basta um instante de pensamento na vida do “povinho miúdo” para que rapidamente este viajante se lembre de quem verdadeiramente merece sua piedade. Novamente, os problemas pessoais de uma personagem histórica não servem tanto para uma mera lembrança da história de Portugal. Servem principalmente para que se mostre como as fraquezas e sofrimentos pessoais são maiores para o homem comum, que paga a conta dos desastres dos protagonistas do jogo político. Como um teatro, a ação alterna frente e fundo, mas com a cena propositadamente invertida: para a frente, o narrador desloca as personagens populares (que nas narrativas históricas tradicionais não passam de imagens de fundo, paisagem para as cenas marcantes da História); em segundo plano, são jogadas as personagens reais, vivendo vida simples, recheada de problemas insignificantes.

Neste cenário, a diminuição do valor da História oficial equivale ao gosto pela história do homem comum, contada em cada oportunidade que a viagem a Portugal oferece. Em cada lugar visitado, o viajante mostra abertura de olhar não apenas para cenários e paisagens, mas principalmente para os dramas pessoais de representantes do povo que encontra pelo caminho.

Aparece por cima de um muro a cabeça duma rapariga, depois outra, e logo a seguir a mãe delas. O viajante faz uma pergunta qualquer, dão-lhe resposta em repousada voz trasmontana, e depois a conversa pega, não tarda que o viajante saiba casos

desta família, e um deles, terrível história de princesas encantadas e fechadas em altas torres, é que estas duas raparigas nunca daqui saíram, nem para ir à Torre de Moncorvo, apenas treze quilômetros. É o pai que não deixa, isto de raparigas é preciso todo o cuidado, o senhor bem sabe. O viajante tem ouvido dizer, por isso não nega nem confirma: “E a vida, como vai por aqui?” “Arrastada”, responde a mulher. (SARAMAGO, 1997, p. 27).

A viagem deste narrador é feita sem pressa, para que ele possa não apenas apreciar os lugares, mas principalmente conversar com as pessoas que encontra no caminho. É assim, na abertura ao encontro com o outro, que ele descobre histórias de pessoas comuns, como a das duas raparigas presas pelo pai. Estas histórias ganham, na narrativa, autonomia. Apresentam-se quase como contos, pequenas narrativas inseridas na narrativa maior que é o livro de viagem. Fragmentos que contêm em si um mundo: o que cerca personagens reais, mas que é reconstruído na forma escolhida pelo narrador. É comum que estas histórias reais abram espaço para a ficcionalização, onde o narrador irá inserir sua imaginação. Assim, as raparigas comuns de Junqueira tornam-se personagens da “terrível história de princesas encantadas e fechadas em altas torres”.

O olhar do viajante é melancólico, como o que Benjamin atribui ao alegorista barroco. Esta forma de ver a literatura revela um compromisso com a história. Confrontado com o caráter efêmero do mundo, o alegorista expressa seu conflito, expondo a história como a história mundial do sofrimento. Como propõe Benjamin, “nisto consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios de declínio”. (1984, p. 188).

Também em *A Bagagem do Viajante* fica evidente este compromisso com histórias ordinárias, retiradas do cotidiano para serem transformadas em pequenas narrativas pelo cronista. Como livro de crônicas, registro do tempo e de uma visão sobre o cotidiano, são várias as histórias de pessoas comuns que se tornam motivo para a escrita.

Às vezes, as histórias são contadas de forma a elevar o caráter da personagem. O próprio Saramago confessa sua simpatia ideológica por essas personagens que são “pessoas comuns”.

Este sentimento trágico do desperdício humano (para parafrasear o título célebre de Miguel de Unamuno), vê-se todos os dias, mas não pensamos nisso. (...) É esse sentido da pessoa comum e corrente, aquela que passa e ninguém quer saber quem é, que não interessa nada, que aparentemente nunca fez nada que valesse a pena registrar, é a isso que eu chamo as vidas desperdiçadas (...); é essa hipótese falhada a uma quantidade inumerável de pessoas que de certa forma me indigna, porque as pessoas não têm mais do que uma vida. E as vidas quase todas, de quase toda a gente, são vidas que falharam. (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 82).

É importante, pois, destacar esse caráter da obra de Saramago, de reflexão sobre o “sentimento trágico do desperdício humano”. O cronista coloca em foco estas “vidas desperdiçadas”. É o caso de crônicas como “A velha senhora dos canários” (SARAMAGO, 1996, p. 29), “O verão é capa dos pobres” (SARAMAGO, 1996, p.51), “O Fala-só” (SARAMAGO, 1996, p. 83), “Apólogo da vaca lutadora” (SARAMAGO, 1996, p. 121) ou “Sem um braço no inferno” (SARAMAGO, 1996, p. 179). Entretanto, mais do que manifestar na escolha do tema das

crônicas este projeto literário, é na própria forma alegórica que o autor-modelo insere sua visão barroca do mundo.

Nas crônicas, são várias as alegorias que encarnam a visão do “desconcerto do mundo” (nas palavras de Camões), tal como descrita por Maravall (1997) como um dos traços da estética barroca, reveladores de uma estrutura histórica de uma época marcada pela crise de fé do sujeito. Esta perspectiva do mundo em desconcerto manifesta-se na criação de um clima de horror e agressividade que, muitas vezes, atinge o nível do grotesco. Todos esses elementos são relacionados por Maravall (1997) ao barroco – embora para ele em uma perspectiva histórica, lendo o barroco como um momento de perda do sentido de humanidade após o Renascimento, em que o homem se vê tomado pela melancolia da perda da crença na luz. Nesse instante, o homem barroco se entrega à sombra e à morte, à sua falência. Suspensas as regras do humano até então conhecidas, ou pelo menos a crença nelas, o homem sente-se perdido em um labirinto, sem referência de valores.

Embora seja necessário destacar que esta visão de Maravall sobre a perda de referência e sobre a desordem de valores localiza-se claramente no momento histórico do barroco do século XVII, algumas das características da estética da época descritas pelo historiador ainda podem ser encontradas em textos contemporâneos. É o que Calabrese (1988) indica ao apontar a desordem como uma marcante característica do que ele denomina neobarroco, referindo-se à arte de nosso tempo.

Em “As personagens erradas”, o mundo em desconcerto manifesta-se na imagem das mulheres que mostram a face de uma classe burguesa desprezada pelo cronista.

Odiei-as logo, por instinto. E adivinhei quem eram, o que eram, como eram. Eram as personagens erradas, aquelas que vivem por interposta imitação, as alienadas por opção.

Tinham ido ao restaurante só para mostrar que fumavam. (...) Havia aprendido a fumar dolorosamente, em casa, às escondidas, com violentos ataques de tosse, arrancos mortais, vômitos, náuseas, dores de cabeça, mas o sacrifício iria levá-las à afirmação definitiva de si mesmas, ao pódio dos vencedores, à dignidade dos homens. (SARAMAGO, 1996, p. 38-39).

O uso do grotesco expressa o conflito de valores: “arrancos mortais, vômitos, náuseas”. Imagens que ferem a visão da “dignidade dos homens”. Invertendo a imagem das fumantes, apresentando-as não como “afirmação definitiva de si mesmas”, mas antes como as alegorias da classe burguesa que vive na alienação, o cronista parece converter a visão do ato de fumar, socialmente aceita como afirmativa, para apresentá-la como negativa. Na desordem do mundo neobarroco, os valores são invertidos: as mulheres fumantes deixam de ser o exemplo do “pódio dos vencedores” para transformarem-se em expressão dolorosa das personagens “erradas, aquelas que vivem por interposta imitação”.

Outra rica imagem de natureza alegórica é a de “Um braço no prato”. A crônica apresenta-se como alegoria do conflito social, a partir do relato minucioso das mesas e pessoas que nelas estão, em um restaurante de Lisboa. O excesso descritivo faz com que o cronista se volte para cada detalhe, cada pormenor do lugar.

Essa descrição detalhada pode ainda ser relacionada a outra característica que Maravall (1997) imputa ao barroco: a extremidade. Importante observar que também Calabrese (1987) associa o trabalho com o excesso, o tender para o limite, ao neobarroco. Um a um, os elementos e pessoas do salão do restaurante alegorizam o mal-estar com o mundo, que culmina com a imagem fantástica do braço de uma mulher atirado no prato do cronista.

É realmente uma magnífica peça de carne, de grande tamanho, que a dona exhibe aos circunstantes com estremecimentos e sacudidelas que não são apenas ocasionais. Acredita provavelmente que é o seu grande trunfo afrodisíaco e atira com ele aos homens que estão em redor, atira-o para o meu prato com um grande ar de fêmea pública. Cautelosamente, empurro-o para a borda, entre os restos e o molho já frio, e chamo o empregado para pedir-lhe o café e que me leve dali tudo. (SARAMAGO, 1996, p. 43).

Assim como em “As personagens erradas”, o comportamento da mulher no restaurante torna-se um pretexto para que o cronista exhiba, por meio da imagem do braço atirado ao prato, a crueza e vulgaridade das relações sociais.

Mas a crítica à ordem social acontece não apenas na descrição de tipos que encarnam a hipocrisia do mundo burguês. Em “Quatro cavaleiros a pé”, os homens comuns são alegorizados para expressar opressão social na imagem escolhida pelo cronista.

Estava eu, como disse, a enfasiar-me com o pequeno-almoço (era isto cedíssimo, mas abria a loja), quando entram quatro provincianos. Já os vira antes, enquanto olhavam a fachada da pastelaria e o triunfalismo da porta. Bem vi que sofriam os horrores da timidez campesina diante dos esplendores que na cidade se usam. Decerto tinham vindo na véspera da terra, aprazados para visitar o parente no hospital, e a noite fora de quarto de pensão com lâmpada pendurada no tecto, morta e sem quebra-luz, com gente a rressonar e cheiros entranhados nos enxergões, coisas de suores, urina e outras secreções secretas.

Vira-os ali no balcão e pusera-me a apostar comigo mesmo: entram, não entram, atrevem-se, não se atrevem. Lá vêm. (...) Vão-se outra vez chegando à porta, com o jeito vagaroso de quem só pretende salvar a honra, e num relance desaparecem, corridos de vergonha, de medo, assustados com a sua própria coragem que não durou. (...) Entraram-me ali na loja quatro cavaleiros a pé, montados no esquecimento da sua importância, distraídos ou nunca sabedores de que nada é mais alto do que o homem, qualquer homem e em qualquer lugar, mesmo que neste se reserve o direito de admissão. Quatro cavaleiros que mais pareciam atados à cauda dos cavalos, como réus. Quatro cavaleiros que me deixaram a olhar para o fundo deste saguão fétido a que muita amorosa gente chama hierarquia, paz social, conformação de tantos com a sorte escolhida por poucos.

Faltam cavalos, amigos, faltam cavalos. (SARAMAGO, 1996, p. 164-165).

O trecho mostra a erupção de imagens metafóricas característica do barroco. A fachada da loja é descrita pelo “triumfalismo da porta”, que condensa em uma imagem o jogo de poder-submissão evidenciado na crônica. Também a descrição do quarto de pensão, que beira o grotesco, traduz para o leitor um conjunto de sensações degradantes relacionadas à imagem pintada (como um quadro) pelo cronista. Como maior das metáforas visuais, os camponeses

aparecem como “cavaleiros” sem cavalos. Homens que entram em uma batalha sem condições de luta, desde a entrada, “como réus”. Destituídos de qualquer poder para lutar contra a opressão da pastelaria, como lugar que expressa tensão e exclusão social.

De forma oposta, em outra crônica o texto apresenta um espaço como metáfora do ideal de uma convivência humana que pode ser boa, pode promover o encontro entre os homens.

Um largo da província, uma praça de Lisboa: a mesma necessidade de espaço livre e aberto, onde os homens possam falar e reconhecer-se uns aos outros. Onde possam contar-se, saber quantos são e quanto valem, onde os nomes não sejam palavras mortas mas antes se coleem em rostos vivos. Onde as mãos fraternamente pousem nos ombros dos amigos, ou afaguem devagar o rosto da mulher escolhida e que nos escolheu, sejam eles do outro lado do rio ou do outro lado do mar. (SARAMAGO, 1996, p. 109).

Agora, o ser humano é mais do que o fumar desesperado, ou o agitar de um braço obscuro. “Rostos vivos”, mãos fraternas, rosto escolhido... a praça é mostrada como lugar especial: público, “espaço livre e aberto” para o reconhecimento entre os homens. Assim, o ideal de humanidade – marca da obra de Saramago – é metaforizado na praça. Curiosamente, a praça é não apenas local do encontro com o outro, mas também lugar de passagem, de “viagem” do cotidiano.

Esta é a ideia da viagem ideal nas crônicas: um homem sem pressa, com companhia certa, em trânsito pelo mundo para repartir sua experiência com o outro.

Chegámos quase sem dar por isso, numa volta do caminho. Andámos ao redor duma igreja que parecia estar em todo o lado, já perdidos. Finalmente demos com a casa. Havia pessoas à nossa espera. Entrámos e, enquanto a um canto conversávamos com quem nos recebera, a sala foi-se enchendo silenciosamente. Ocupámos os nossos lugares. Na mesa estavam dois copos e um jarro de água.

Os rostos eram agora reais. Saíram da penumbra e viraram-se para nós, graves, interrogativos, Eram aquela gente a quem o nome povo cola como a própria pele. (...) Falámos até a madrugada. E quando nos calamos e eles se calaram, houve alguém que disse simplesmente, no estranho tom de quem pede desculpa e dá uma ordem: “Voltem quando puderem.” Despedimo-nos. (SARAMAGO, 1996, p. 204).

“A perfeita viagem” (título da crônica) está no encontro espontâneo e verdadeiro com outras pessoas. Pessoas comuns: “gente a quem o nome povo cola como a própria pele”. Um encontro breve, que logo acaba. Hora de seguir em frente. Estes momentos “mágicos”, de lirismo e profunda humanidade, manifestam-se na obra de Saramago, mas não como ideal de permanência. O narrador quase sempre alerta que momentos assim são efêmeros. Viagem pelo mundo. Não faz sentido ficar, mas seguir à busca. Viagem é viver em trânsito: constitui um modelo não apenas para a experiência subjetiva, mas ainda para um resgate do sentido de humanidade. Novamente, o movimento do individual para o coletivo. A partir do percurso feito por um homem, tanto o narrador viajante de *Viagem a Portugal* quanto o narrador cronista de *A Bagagem do Viajante* apontam para um modelo de viagem como abertura ao encontro com o outro. Assim, articulando a história social com a individual, o narrador de Saramago estabelece uma dialética entre história e ficção que não pretende apagar um dos lados, mas fazê-los conviver em sua potente ambivalência na estrutura da narrativa.

**REFERÊNCIAS**

- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BRANDÃO, Vanessa Cardozo. *Viagens da literatura: construção do sujeito e do texto na visão de José Saramago*, 2010. Tese (Doutorado em Letras – Estudos de Literatura), Universidade Federal Fluminense.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- CALBUCCI, Eduardo. *Saramago: um roteiro para os romances*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- MARAVALL, José António. *A cultura do barroco: análise da estrutura histórica*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- MURICY, Katia. *Alegorias da Dialética*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.
- OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa. *De viagens e de viajantes: a viagem imaginária e o texto literário*. Belo Horizonte, 1995. Tese (Doutorado em Letras) Universidade Federal de Minas Gerais.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.
- SARAMAGO, José. *A Bagagem do Viajante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SARDUY, Severo. *Barroco*. Lisboa: Vega, 1989.