



revista da
anpoll

V. 53 N. 3

2022

ISSN 1982-7830

JOSÉ SARAMAGO 100 ANOS

ORGANIZADORES

Andréia Guerini | Orlando Grossegeesse

revista da
anpoll

V. 53 N. 3

2022

ISSN 1982-7830

JOSÉ SARAMAGO 100 ANOS

ORGANIZADORES

Andréia Guerini | Orlando Grossegeese

Editoras-chefe

Andréia Guerini, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Vera Lúcia Lopes Cristovão, Universidade Estadual de Londrina. Londrina, Paraná, Brasil

Editora Associada

Mailce Borges Mota, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Editor Assistente

Pedro Ricardo Bin, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Comissão Editorial

André Luiz Gomes, Universidade de Brasília. Brasília, Distrito Federal, Brasil

Dermeval da Hora, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, Paraíba, Brasil

Elizabeth Brait, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, São Paulo, Brasil

Fabio Akcelrud Durão, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo, Brasil

Frederico Augusto Garcia Fernandes, Universidade Estadual de Londrina. Londrina, Paraná, Brasil

Germana Salles, Universidade Federal do Pará. Belém, Pará, Brasil

Heronides Moura, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Sandra Goulart de Almeida, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

Silvio Renato Jorge, Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Conselho Consultivo

Carlos Reis, Universidade de Coimbra. Coimbra, Portugal

Diana Luz Pessoa de Barros, Universidade de São Paulo. São Paulo, São Paulo, Brasil

Eduardo Guimarães, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo, Brasil

Eni Pulcinelli Orlandi, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo, Brasil

Evandra Grigoletto, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, Pernambuco, Brasil

Fabio Alves, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

Freda Indursky, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil

Ida Maria Santos Ferreira Alves, Universidade Federal Fluminense. Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

John Gledson, University of Liverpool. Liverpool, Inglaterra

José Sueli de Magalhães, Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, Minas Gerais, Brasil

Kenneth David Jackson, Yale University. Yale, Estados Unidos

Laura Padilha, Universidade Federal Fluminense. Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Leci Barbisan, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil

Lucia Teixeira, Universidade Federal Fluminense. Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Luiz Amaral, University of Massachusetts Amherst. Massachusetts, Estados Unidos

Mariangela Rios de Oliveira, Universidade Federal Fluminense. Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Maria Antonieta Jordão de Oliveira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Maria Célia M. Leonel, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Araraquara, São Paulo, Brasil

Maria de Lurdes Nogueira Escaleira, Instituto Politécnico de Macau. Macau, China

Margarida T. Petter, Universidade de São Paulo. São Paulo, São Paulo, Brasil

Mercedes Marcilese, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil

Morgana Cambussi, Universidade Federal da Fronteira Sul. Chapecó, Santa Catarina, Brasil

Milton Azevedo, University of California. Berkeley, Estados Unidos

Philippe Willemar, Universidade de São Paulo. São Paulo, São Paulo, Brasil

Pierre Rivas, Université de Paris X. Paris, França

Regina Dalcastagnè, Universidade de Brasília. Brasília, Distrito Federal, Brasil

Roberto Vecchi, Università degli Studi di Bologna. Bologna, Itália

Rogério da Silva Lima, Universidade de Brasília. Brasília, Distrito Federal, Brasil

Rosângela Hammes Rodrigues, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Sonia Netto Salomão, Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Roma, Itália

Stélio Furlan, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Tânia Regina Oliveira Ramos, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Teresa Cristina Cerdeira da Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Brasil

Walcir Cardoso, Concordia University. Montreal, Canadá

Diagramação

Editora Letra1, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil

Imagem de capa

© **Arquivo Fundação José Saramago (FJS)**

José Saramago na sua casa de Lisboa, final dos anos 80.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R349

Revista da ANPOLL / Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística. - 1(1994) - Brasília, DF: ANPOLL, 1994-.
272 p.

Quadrimestral ISSN 1982-7830

1. Literatura 2. Linguagem e Línguas I. Cristovão, Vera. II. Guerini, Andréia. III. Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística (Brasil). IV. Título: Estudos Linguísticos.

12-3741.

CDD: 809
CDU: 82.09

036127

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

- José Saramago 100 anos** 7
Andréia Guerini e Orlando Grossegesse

ARTIGOS

- A ficção em movimento: História, identidade e figuras em José Saramago** 9
Fiction in motion: History, identity and figures in José Saramago
Carlos Reis
- José Saramago: a sobrevivência da utopia** 23
Teresa Cristina Cerdeira
- ¿Qué es real?** 41
Miguel Alberto Koleff
- A ironia romântica e a educação do olhar: uma reflexão sobre a obra de José Saramago** 54
Shirley de Souza Gomes Carreira
- A história em revista. José Saramago e *O conto da ilha desconhecida*** 65
Pedro Fernandes de Oliveira Neto
- José Saramago e Franz Kafka: Naufrágio com a Mulher da Limpeza** 78
Kathrin Saringen
- “Ossos do ofício”: o romance inacabado de José Saramago** 86
Adriana Gonçalves
- Figurações do (neo)barroco em José Saramago** 101
Vanessa Cardozo Brandão
- Teatro para Luís de Camões: *Que farei com este livro?*** 112
Carlos Nogueira
- O lagarto*: “uma história de fadas” contada nas palavras de Saramago e na xilogravura de J. Borges** 129
Naelza de Araújo Wanderley
- Loss of vision without insight – the globalized city in *Ensaio sobre a Cegueira/Blindness (2008)* by Fernando Meirelles** 143
Carolin Overhoff Ferreira
- A cegueira implantada na transcrição: lugares de uma identidade que não se enxerga** 155
Jean Paul d’Antony
- Identidade e individualismo em José Saramago e Denis Villeneuve** 170
Patrícia da Silva Cardoso

ENTREVISTA

- “Para a esperança que está perto”: Entrevista com Teresa Cristina Cerdeira** 181
Teresa Cristina Cerdeira, Bianca Rosina Mattia

APRESENTAÇÃO

José Saramago 100 anos

Andréia Guerini¹ Orlando Grossegeese² ¹Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, SC, BrasilE-mail: andrea.guerini@gmail.com²Universidade do Minho. Braga, PortugalE-mail: ogro@ilch.uminho.pt

Em 16 de novembro de 2022, José Saramago completaria 100 anos. O impacto da sua obra, em nível mundial, e o que isto significa para a visibilidade da língua portuguesa na vida cultural internacional das últimas quatro décadas, desde o êxito de *Memorial do Convento* (1982) até a sua voz de escritor-cidadão a comentar ‘o mundo atual’ de forma crítica e muitas vezes provocador justifica a homenagem que a *Revista da ANPOLL* lhe dedica. Assim, neste número, temos 13 artigos e uma entrevista inteiramente dedicados ao autor português nas suas facetas mais diversas e sob múltiplas abordagens teóricas. O conjunto de contribuições segue três eixos: a evolução literária saramaguiana nas suas fases; uma abordagem comparativa e o da recepção produtiva, da transmediação e transcrição.

Abre o volume o artigo de Carlos Reis, comissário das comemorações do centenário do nascimento de José Saramago. Sob o título **A ficção em movimento: História, identidade e figuras em José Saramago**, o autor propõe três elementos para analisar o desenvolvimento da obra, a saber: a História, a identidade e as figuras. Na sequência, Teresa Cristina Cerdeira, em **José Saramago: a sobrevivência da utopia**, apresenta uma releitura do caminho ficcional desde a solaridade de *Levantado do chão* (1980) à pequenina luz que surge intermitentemente em *Ensaio sobre a cegueira* (1996) a partir de uma aposta ética na sobrevivência da utopia, colocando em evidência o engajamento de um autor que não descuida da possibilidade de os homens minarem, com pequenos gestos positivos, a distopia. Em **¿Qué es real?**, Miguel Alberto Koleff se debruça sobre o conceito de ‘real’, a partir de uma análise de *A jangada de pedra*, publicado em 1986. Em **A ironia romântica e a educação do olhar: uma reflexão sobre a obra de José Saramago**, Shirley de Souza Gomes Carreira reflete sobre a ironia nos romances saramaguianos, não apenas como estratégia retórica, mas principalmente como ironia romântica. Em **A história em revista. José Saramago e ‘O conto da ilha desconhecida’**, Pedro Fernandes de Oliveira Neto busca analisar este conto publicado no âmbito da EXPO’98, a partir da marca história-ficção,

COMO CITAR

GUERINI, Andréia;
GROSSEGESSE, Orlando.
José Saramago 100 anos.
Revista da Anpoll, v.53, n.3,
p. 7-8, 2022. doi: <https://doi.org/10.18309/ranpoll.v53i3.1830>

evidenciando semelhanças e dessemelhanças entre esses dois campos a fim de observar outros traços possíveis nas fronteiras da grande metáfora que nele encerra e como o narrador ao tomar as marcas usuais da história as subverte e as constitui em ficção. Em **José Saramago e Franz Kafka: Naufrágio com a Mulher da Limpeza**, Kathrin Sartingen estabelece um diálogo do mesmo conto com a parábola kafkiana “Vor dem Gesetz” (A porta da lei, 1915), tendo como fundamentos a metaforologia de Hans Blumenberg, bem como questões de intertextualidade de Genette e Borges. Em **“Ossos do ofício”: o romance inacabado de José Saramago**, Adriana Gonçalves analisa *Alabardas, Alabardas; espingardas, espingardas*, publicado postumamente em 2014, no contexto da ética de Max Weber para perceber como Saramago costura na trama narrativa o dilema do seu protagonista, funcionário de uma indústria bélica com dedicação inquestionável ao seu ofício. Em **Figurações do (neo)barroco em José Saramago**, Vanessa Cardozo Brandão aproxima o narrador viajante de *Viagem a Portugal* (1981) e o narrador cronista de *A Bagagem do Viajante* (1973) da perspectiva barroca, a partir da tensão dialética característica da alegoria, tal como elaborada por Walter Benjamin. Em **Teatro para Luís de Camões: Que farei com este livro?**, Carlos Nogueira procura compreender que imagem de Camões nos é apresentada nesta peça de 1980 (ano de comemorações camonianas) e como é construída ideologicamente – não idealizada nem unívoca. Em **“O lagarto”: ‘uma história de fadas’ contada nas palavras de Saramago e na xilogravura de J. Borges**, Naelza de Araújo Wanderley analisa como um texto, inicialmente identificado como crônica (na coletânea *A bagagem do viajante*, 1973), estabelece na sua republicação de 2016, através da relação palavra-imagem, não somente o diálogo, mas também a complementação e até mesmo a ampliação de sentidos em cada leitura. Em **Loss of vision without insight – the globalized city in Ensaio sobre a Cegueira/Blindness (2008) by Fernando Meirelles**, Carolin Overhoff Ferreira objetiva estudar a transposição fílmica do referido romance, utilizando os conceitos de *e-motion* e indisciplinaridade para revelar que a cegueira é abordada de forma convencional. Ao endereçar o filme para um público globalizado, a cegueira é apenas imitada esteticamente, eliminando a lucidez de Saramago relativamente à perda de visão de toda uma civilização. Em **A cegueira implantada na transcrição: lugares de uma identidade que não se enxerga**, Jean Paul d’Antony trata do mesmo romance e da sua transcrição fílmica, mapeando problematizações sobre alguns aspetos, guiando-se pelos conceitos de Lipovetsky de hipermodernidade, efêmero e identidade. Em **Identidade e individualismo em José Saramago e Denis Villeneuve**, Patrícia da Silva se dedica a outra transmediação, a do romance *O homem duplicado* (2002) no filme *Enemy* (2013), de Denis Villeneuve, investigando o tratamento reservado a dois elementos, identidade e individualismo.

Para encerrar este volume, temos uma entrevista, realizada por Bianca Rosina Mattia, com uma das maiores especialistas em Saramago, Teresa Cristina Cerdeira, professora emérita da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A entrevista oferece um ‘passeio pela obra de José Saramago’ através das suas abordagens ao longo de uma profícua trajetória de pesquisa iniciada com a tese *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses* (1987), que se tornou uma referência da crítica saramaguiana, confirmada com a recente reedição. Voltando, com esta entrevista, ao tema inicial da evolução literária e à questão da pertinência de fases, acreditamos que este número da *Revista da ANPOLL* contribui para ampliar a bibliografia crítica sobre o autor, que é um dos maiores escritores de língua portuguesa, e junta-se, assim, a tantas entidades, nacionais e estrangeiras, que estão a celebrar este centenário.

ARTIGO

A ficção em movimento: História, identidade e figuras em José Saramago*

Fiction in motion: History, identity and figures in José Saramago

Carlos Reis 

Universidade de Coimbra. Portugal

E-mail: creis@fl.uc.pt

RESUMO: Os três elementos de análise que estruturam este texto referem-se a grandes eixos de desenvolvimento da obra de José Saramago. A História, particularmente nos romances dos anos 80, constitui um importante domínio temático representado naqueles romances, incidindo sobre diferentes épocas e acontecimentos; a identidade reporta-se a momentos históricos significativos, em que a condição portuguesa é questionada (fundação da nação, emergência do salazarismo, etc.); as figuras correspondem a individualidades que, provindas da História, são objeto de refiguração literária (p. ex., D. Afonso Henriques ou D. João V).

PALAVRAS-CHAVE: José Saramago, História, Identidade, Figura.

ABSTRACT: The three elements of analysis that structure this text refer to major axes of development of José Saramago's work. History, particularly in the novels of the 1980s, is an important thematic domain represented in those novels, focusing on different times and events; identity relates to significant historical moments, in which the Portuguese condition is questioned (foundation of the nation, emergence of Salazarism, etc.); the figures correspond to individualities that, coming from History, are the object of literary refiguration (e.g., D. Afonso Henriques or D. João V).

KEYWORDS: José Saramago, History, Identity, Figure.

* Este texto é parte de um capítulo de um livro sobre José Saramago, ainda inédito, em coautoria com Sara Grünhagen.

COMO CITAR

REIS, Carlos. A ficção em movimento: História, identidade e figuras em José Saramago. *Revista da Anpoll*, v.53, n.3, p. 9-22, 2022. doi: <https://doi.org/10.18309/ranpoll.v53i3.1831>

I

No volume III dos *Cadernos de Lanzarote*, José Saramago recorda uma visita a Mafra e o olhar que então lançou sobre o convento. Pensou: “Um dia gostava de poder meter isto [o Convento de Mafra] num romance”; e logo depois: “Foi assim que o *Memorial* nasceu” (SARAMAGO, 1996, p. 164).

Não interessa agora apurar se, de facto, foi direta a relação entre aquele episódio e a escrita de um grande romance que gira em torno do convento. Importa, isso sim, o seguinte: na década de 80 do século XX, José Saramago centra a sua produção ficcional em temas, em motivos, em figuras e em acontecimentos ajustados àquele movimento de “incorporação” que é sugerido pela reflexão inserta nos *Cadernos de Lanzarote*. Trata-se, então, de dar protagonismo a grandes temas e a personalidades significativas da vida social, histórica e cultural portuguesa; e também de desafiar certezas construídas e aparentemente estabilizadas; de questionar preconceitos e estereótipos; de fazer da ficção um testemunho de responsabilidade do escritor perante a sua cultura, perante o coletivo em que se integra e a memória que esse coletivo traz consigo.

Um elemento frequente nos livros de Saramago vem confirmar o que fica dito, conduzindo a caminhos de análise em harmonia com os grandes veios temáticos que naquela década se afirmam. Refiro-me às epígrafes e à sua função de prelúdio de leitura, abrindo vias de acesso aos grandes sentidos da narrativa; trata-se, nesse lugar estratégico, de legitimar *a priori* os intuítos crítico-ideológicos que inspiram o relato.

Quando abrimos *Levantado do chão*, somos recebidos, por assim dizer, por Almeida Garrett, um nome relevante da genealogia literária de Saramago. Mas não por um qualquer Garrett. O trecho da epígrafe vem das *Viagens na minha terra* e refere-se à desigualdade social e à opressão económica que estão em causa no terceiro capítulo do relato garrettiano. Em jeito de interrogação, alude-se ali (e agora em *Levantado do chão*) ao “número de indivíduos que é forçoso condenar à miséria, ao trabalho desproporcionado, à desmoralização, à infâmia, à ignorância crapulosa, à desgraça invencível, à penúria absoluta, para produzir um rico” (GARRETT, 2010, p. 109). Deste modo, é a crítica aos excessos do liberalismo que serve de preâmbulo à história da família Mau-Tempo, situada num quadro histórico e ideológico que, evidentemente, está mais próximo do neorrealismo do que do romantismo.

Depois, em *Memorial do convento*, um breve texto do P.^e Manuel Velho (sobre a violência que os fracos sofrem) convive com outro de Marguerite Yourcenar, realçando-se neste a importância “do conhecimento o mais exato possível”, como “via de acesso às coisas que ultrapassam a realidade”; de certa forma, é assim que acontece no romance em causa. N’*O ano da morte de Ricardo Reis*, as três epígrafes (de Ricardo Reis, de Bernardo Soares e de Fernando Pessoa) situam-nos no universo pessoano e em aspetos significativos da sua conformação plural (p. ex., o desdobramento de identidades e a ontologia da ficcionalidade); n’*A jangada de pedra*, a palavra de Alejo Carpentier realça a dimensão fabulosa do futuro, esse mesmo para onde aponta a deriva da Península Ibérica; e o (imaginado) *Livro dos Conselhos* com que se abre a *História do cerco de Lisboa* anuncia a complexa relação com a verdade (histórica) que é problematizada pelo romance.

II

Os romances a que aludi, como títulos maiores da produção literária de Saramago, concentram alguns dos seus grandes vetores semânticos. Dentre todos, cabe aqui destacar três, como marcos importantes da evolução do autor: a problemática da História, a questão da identidade e o motivo da viagem.

Logo em *Levantado do chão*, a História confirma-se como uma grande área de reflexão metaficcional. Aliás, é sintomático que, nas linhas finais do romance anterior, *Manual de pintura e caligrafia*, se aluda a um momento de drástica mudança política e de abertura a um novo tempo histórico: “O regime caiu. Golpe militar, como se esperava” (SARAMAGO, 1983^a, p. 311); a isto segue-se a perplexidade de um narrador confrontado com a História *in fieri* e incapaz de a formular discursivamente: “Não sei descrever o dia de hoje: as tropas, os carros de combate, a felicidade, os abraços, as palavras de alegria, o nervosismo, o puro júbilo” (SARAMAGO, 1983^a, p. 311).¹

De certa forma, *Levantado do chão*, *Memorial do Convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis* e *História do cerco de Lisboa* são romances de reescrita da História. Explanam-se neles as teses enunciadas por Saramago num muito citado texto de 1990, “História e ficção”, publicado no *Jornal de Letras, Artes e Ideias* e depois inserto nos *Cadernos de Lanzarote*². Aquilo que nele está em causa é uma conceção das relações entre ficção e História assente na lição de Georges Duby. Lembra Saramago que “o grande George Duby” foi quem, “na primeira linha de um dos seus livros, escreveu: *Imaginemos que...*” (SARAMAGO, 1996, p. 183). Ou seja: Saramago colhe da chamada Nova História a predisposição para uma interação entre História e ficção que permita à segunda completar a primeira e entender como personagens com dignidade histórica figuras não contempladas pela historiografia oficial.

Quem são as personagens que, em *Levantado do chão*, encarnam esta filosofia da História projetada na ficção? Uma família de trabalhadores rurais alentejanos, situados no latifúndio e inseridos no fluxo de eventos desenrolados ao longo do século XX. Sem serem, à primeira vista, heróis qualificados ou figuras historicamente consagradas, os Mau-Tempo e aqueles que se lhes juntam – Domingos e Sara da Conceição, João e António Mau-Tempo, Gracinda, o marido Manuel Espada e a filha Maria Adelaide, entre outros – protagonizam um movimento de luta e de resistência coletiva. Esse movimento (em que ecoa a lição do neorrealismo) atravessa, como uma “épopéia campesina”, todo o século XX e cruza-se com etapas decisivas da vida desse coletivo resgatado do anonimato pelo romancista: a chamada Primeira República, o Salazarismo e a libertação de 25 de abril de 1974. E assim, em *Levantado do Chão* a “terra conquista o seu contorno no tempo, faz-se digna de história, terreno dos sonhos dos homens” (SILVA, 1989, p. 194).

Repare-se na abertura de um dos capítulos iniciais de *Levantado do chão*:

Então chegou a república. Ganhavam os homens doze ou treze vinténs, e as mulheres menos de metade, como de costume. Comiam ambos o mesmo pão de bagaço,

¹ É desse mesmo momento histórico que se ocupa a peça de teatro *A Noite* (1979).

² Originalmente, “História e ficção” foi uma conferência proferida na Universidade de Turim, em maio de 1989.

os mesmos farrapos de couve, os mesmos talos. A república veio despachada de Lisboa, andou de terra em terra pelo telégrafo, se o havia, recomendou-se pela imprensa, se a sabiam ler, pelo passar de boca em boca, que sempre foi o mais fácil. O trono caíra, o altar dizia que por ora não era este reino o seu mundo, o latifúndio percebeu tudo e deixou-se estar, e um litro de azeite custava mais de dois mil réis, dez vezes a jorna de um homem. (SARAMAGO, 1983b, p. 33).

São aqui evidentes os fundamentos que servem de alicerce a um edifício de clara militância social. Mas o texto e o romance revelam mais do que isso. No tocante a dispositivos representacionais, importa notar que o coletivo em que se traduz a figuração das vítimas da opressão (os homens e as mulheres) surge completado por insinuações alegóricas decorrentes do recurso à personificação: a república que “andou de terra em terra”, o altar que “dizia que por ora não era este reino o seu mundo” e o latifúndio que “percebeu tudo”.

A emergência da alegoria, como procedimento que a ficção de Saramago há de aprofundar, combina-se com a dinâmica da História, indo além do que ficou sugerido. Com efeito, a componente humana do romance regista uma extensão importante, com origem remota em “Lamberto Horques Alemão, alcaide-mor de Monte Lavre por mercê do rei Dom João o primeiro” (SARAMAGO, 1983b, p. 24). Prolongados nos Bertos que lhe sucedem (e que se colocam no campo do opressor), os Horques são a explicação indireta para uns olhos azuis que aparecem e reaparecem ao longo dos tempos, como um estigma de presença estrangeira. Fora precisamente um dos estrangeiros trazidos por Lamberto que violara uma rapariga, transmitindo-lhe os tais olhos azuis que João Mau-Tempo herda, quase quinhentos anos depois.

Assim se reescreve a História, entendida como memória coletiva feita de palavras e, como tal, sujeita a revisão pelo viés da ficção. Trata-se, para Saramago como para Max Gallo por ele referido no ensaio sobre História e ficção, de compensar aquilo que a primeira não alcança; e acentua-se também, mesmo que de forma implícita, a cumplicidade discursiva entre ambas, o que permite aproximar o pensamento de Saramago de algumas teses controversas de Hayden White³.

III

É este o caminho seguido na conceção e na escrita de *Memorial do Convento*, à luz daquele princípio que afirma ser possível e ideologicamente pertinente “reclamar a presença” (da História, entenda-se), como sendo uma “espécie de reivindicação ou ato de chamar à presença” (Reis, 2015: 89) figuras e acontecimentos estabilizados na memória coletiva. Neste caso, há uma personalidade e um acontecimento que são “reclamados” pelo romancista: o rei D. João V e a construção do Convento de Mafra, no contexto social, religioso e político do século XVIII português.

Sem embargo de diferenças importantes, as afinidades de *Memorial do convento* com *Levantado do chão* justificam que se fale em “seguimento narrativo”, pela verificação de “marcas literárias idênticas (a consideração do passado, a relação com a História, a atenção aos grupos

³ Refiro-me aos ensaios “The Historical Text as Literary Artifact” e “The Fictions of Factual Representation” (cf. White, 1987, p. 81-99 e p. 121-134).

sociais, a clara determinação do espaço, a representação verosímil e realista dos caracteres e das ações)” (SEIXO, 1999, p. 55). Em *Memorial do convento*, estamos, de novo, num tempo alargado: o quase meio século em que o rei chamado Magnânimo ocupou o trono, de 1706 a 1750. Essa é uma época de opulência e de ostentação, municidas ambas pelo ouro do Brasil e coincidindo com o envolvimento português na Guerra da Sucessão Espanhola. É desse episódio bélico que decorre a mutilação de Baltasar Sete-Sóis, bem podendo dizer-se que a personagem engendrada por Saramago recupera do esquecimento o sofrimento e o abandono a que foram sujeitas figuras entendidas como menores e historicamente irrelevantes.

São frequentes em *Memorial do Convento* as referências de datação e de ancoragem na História. É assim quando se diz, logo a abrir, que a rainha D. Maria Ana Josefa “chegou há mais de dois anos da Áustria”, o que situa em 1710 a ação inicial, quando o rei vai ao quarto da rainha, que “até hoje ainda não emprenhou” (SARAMAGO, 1983c, p. 11); ou quando se alude ao nascimento da princesa (“uma rapariga (...) saudável e de bons pulmões”); (SARAMAGO, 1983c, p. 72), ocorrido em 1711, estando a rainha “de luto por seu irmão José, o imperador da Áustria” (SARAMAGO, 1983c, p. 49), falecido naquele mesmo ano. De forma mais explícita e remetendo para um tempo muito anterior ao início da ação, ficamos a saber que “o convento de Mafra o anda a querer a ordem de S. Francisco desde mil seiscientos e vinte e quatro” (SARAMAGO, 1983c, p. 25), ao que se segue, no relato, o que “apenas há seis anos aconteceu, em mil setecentos e cinco” (SARAMAGO, 1983c, p. 25), quando o Desembargo do Paço rejeitou a desejada construção. Por fim, ficção e História compartilham o registo de uma data, quando Baltasar é consumido no mesmo auto de fé em que comparece “um que fazia comédias de bonifrates e que se chamava António José da Silva” (SARAMAGO, 1983, p. 357). Ou seja: no dia 19 de outubro de 1739.

Antes de avançar, noto o seguinte: *Memorial do convento*, tal como, mais tarde, *O ano da morte de Ricardo Reis*, *História do cerco de Lisboa* e, num outro plano, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, são obras assentes em pesquisa. Por sua vez, *Levantado do chão*, para além da recolha ou rememoração de informação histórica, funda-se, em parte e segundo o testemunho do escritor, numa experiência de observação do espaço social alentejano, acontecida na povoação de Lavre, no Alto Alentejo; foi em 1977, num momento difícil da vida pessoal de Saramago que indiretamente conduziu a uma vivência que lembra a lógica do romance experimental oitocentista⁴.

Como quer que seja, pode afirmar-se que aquilo que José Saramago designou como trabalho, referindo-se ao seu labor como escritor (“insisto (...) em chamar trabalho à escrita”); (REIS, 2015, p. 130), vai mais longe do que parece. Precedendo a escrita (ou em simultâneo com ela), existe uma paciente recolha de dados, confinando com a atitude e até com a ética do investigador. Um verdadeiro trabalho de biblioteca, de arquivo e de hemeroteca, com consulta de livros, de documentos de época, de jornais e de revistas. Por isso mesmo, o espólio do escritor conserva apontamentos, fichas de trabalho, uma agenda com registo de leituras

⁴ Palavras de Saramago: “Estive em Lavre, da primeira vez, dois meses, depois, por intervalos, umas tantas semanas mais, e quando de lá voltei trazia cerca de duas centenas de páginas com notas, casos, histórias, também alguma História, imagens e imaginações, episódios trágicos e burlescos, ou apenas do quotidiano banal, acontecidos diversos, enfim, a safra que é sempre possível recolher quando nos pomos a perguntar e nos dispomos a ouvir, sobretudo se não há pressa” (apud GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 292).

de jornais, de citações e do mais de que carece quem, no *Memorial do convento* e não só nele, procura o adequado enquadramento histórico para o desenvolvimento da ficção⁵.

Engana-se, todavia, quem supõe que *Memorial do convento* constitui um prolongamento do romance histórico oitocentista. Esta associação é uma hipótese muitas vezes abordada, mas, sempre que com ela foi confrontado, Saramago refutou-a, até com “uma certa impaciência”: em palavras suas, “o rótulo gasto de que sou um romancista histórico”, só pode explicar-se “tanto por alguns livros que escrevi como pela minha relação com o tempo e posição perante a história” (SARAMAGO, 2013, p. 18).

No final do século XX, tendo-se colocado, como acima foi dito, sob a égide de George Duby, o romancista José Saramago reinterpreta o passado histórico sob o signo da ficção e não o contrário. Para além disso, *Memorial do convento* faz conviver o rei Magnânimo e os incidentes da construção da sua obra megalómana, o seu envolvimento clerical e a fanática violência religiosa do seu tempo com personagens e com episódios tocados pelo insólito e potenciados pela imaginação. Um padre sonhador, uma passarola que sobe nos ares, uma mulher com dotes inusitados, um mutilado de guerra e um músico de corte são alguns dos componentes dessa espécie de mundo alternativo que se articula com História.

Duas daquelas personagens, o padre e o músico, estão atestados historicamente; do aeróstato temos informação imprecisa e, pelo menos, uma imagem; da figura feminina há notícia pouco consistente e certamente deformada (cf. ARNAUT, 2006, p. 45 ss.); o soldado sem mão é, tanto quanto parece, ficcional. Por este caminho, bem podemos falar em miscigenação ontológica, com um certo efeito de oscilação entre o histórico e o ficcional, como se as fronteiras entre um e outro estivessem definitivamente anuladas.

IV

A convergência da ficção com a História não é menos significativa n’*O ano da morte de Ricardo Reis* ou na *História do cerco de Lisboa*. No primeiro, configura-se um cenário histórico, por assim dizer, concentrado, estando fixado no título do romance o arco temporal em que ele decorre: é o ano de 1936 (parte dele) que agora está em causa, logo depois de o protagonista regressar do Brasil, no final de 1935 e na sequência da morte de Fernando Pessoa. Ricardo Reis mergulha, então, numa Lisboa cinzenta, labiríntica e carregada das sombras do salazarismo; nesse cenário, ressoam os ecos de regimes políticos que, na Europa, se encontram em ascensão e em consolidação – o fascismo italiano e o nazismo germânico –, ou lutando para triunfar, como o franquismo que sairá da Guerra Civil de Espanha. O romance não é parco em alusões de flagrante implicação histórica. Por exemplo, no capítulo [18], o comício contra o comunismo, na praça de touros do Campo Pequeno, com Ricardo Reis a assistir.

A personagem Ricardo Reis interage com a factualidade daquele e de outros acontecimentos (como é o caso da revolta dos marinheiros, a 8 de setembro de 1936), em função de uma vivência com dupla dimensão ficcional. Primeiro, por ser esse o estatuto da personagem no romance; segundo e mais sinuosamente, por ser esta uma figura com dimensão transficcio-

⁵ O mencionado trabalho de escrita e de pesquisa encontra-se representado numa exposição organizada pela Biblioteca Nacional de Portugal, por ocasião do centenário de Saramago. Veja-se *A oficina de Saramago* (2022).

nal, provinda de um outro universo que precede o romance de Saramago: a chamada galáxia heteronímica de Fernando Pessoa. Entretanto, também o poeta ortónimo é incorporado no mundo narrativo protagonizado por Reis, agora com uma conformação insólita, porque o criador sai do cemitério para dialogar com a sua criatura.

Depois d'*O ano da morte de Ricardo Reis*, José Saramago insiste na questionação da História em contexto ficcional. O romance *História do cerco de Lisboa* é aquele em que, de forma mais nítida, a problematização da História ganha maior destaque. Para isso contribuem, pelo menos, dois fatores: primeiro, a relação direta do protagonista, Raimundo Silva, com uma obra historiográfica (aquela que dá título ao romance) em processo de edição; segundo, o facto de essa “História do cerco de Lisboa” embutida na ficção e nela reelaborada incidir sobre um momento decisivo da constituição da nação, ou seja, a conquista da cidade que virá a ser capital do reino.

Entre outros aspetos, aquilo que, neste caso, distingue a tematização da História, quando o comparamos com outros romances de Saramago, é o facto de essa tematização estar articulada com o motivo da escrita. Ou seja, estamos perante uma problematização meta-historiográfica tão dinâmica como o processo de reelaboração que a determina, não sendo despiendo o facto de “a história que é material deste texto [ser] agora uma história *escrita* e não apenas evocada” (SEIXO, 1999, p. 73-74), como acontecia em *Memorial do convento*. O que incute um significado especial às palavras em que o autor fala de Duby e de uma prerrogativa reclamada para a ficção, consistindo em introduzir “pequenos cartuchos que façam explodir o que até aí parecera indiscutível” (SARAMAGO, 1996, p. 185). Precisamente: no momento em que está a rever a tal “História do cerco de Lisboa” que deveria confirmar uma versão (escrita) dos acontecimentos ratificada pela historiografia, o revisor Raimundo Silva introduz nela um pequeno cartucho:

Com a mão firme segura a esferográfica e acrescenta uma palavra à página, uma palavra que o historiador não escreveu, que em nome da verdade histórica não poderia ter escrito nunca, a palavra Não, agora o que o livro passou a dizer é que os cruzados Não auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa, assim está escrito e portanto passou a ser verdade (...) (SARAMAGO, 1989, p. 30).

Trata-se de um episódio crucial na economia do romance, por aquilo que ele desencadeia na sua ação, mas sobretudo por sugerir uma verdadeira filosofia da escrita ficcional com incidência meta-historiográfica. Ou seja, algo mais do que um jogo de palavras, sendo certo, contudo, que a “palavra Não” é consequente: de certa forma, ela induz a ideia de que a construção da verdade – essa mesma a que a historiografia aspira – depende e é condicionada pela linguagem, potenciando a relativização de certezas adquiridas.

Assim explodirá o pequeno cartucho (o “Não”) introduzido pelo revisor no texto, uma explosão cujos estilhaços atingem diversos alvos e levantam diversas vias de desenvolvimento semântico. Uma: a possibilidade de se pôr em causa a chamada verdade histórica, pelo poder da linguagem. Outra: a constituição de uma “verdade” suscitada pela ficção, uma história nova contada por Raimundo Silva, em resposta a um desafio de Maria Sara. Por fim: o surgimento da relação amorosa entre ambos, projetando sobre o trabalho de revisão ficcional dos acontecimentos e das figuras históricas uma dimensão humana, de interpelação, de afeto e de instigação.

Em diversos momentos da *História do cerco de Lisboa* e a pretexto do trabalho de Raimundo Silva como romancista, sobrevêm reflexões sobre o trabalho da escrita e, conjugadamente, sobre as dificuldades e as responsabilidades de reconstituição do passado histórico. Não importa agora (mas não deixa de ser um desafio) indagar a relação existente entre este modesto revisor metido a escritor e a experiência de vida de José Saramago, como ficcionista saído de um processo de aprendizagem tematizado em *Manual de pintura e caligrafia*. O que parece evidente, entretanto, é que certas reflexões motivadas pelo trabalho de Raimundo não são inocentes, pelos contornos de que se revestem.

Vale a pena sublinhar o significado de diversas alusões à escrita e ao trabalho que implica, nos antípodas de uma concepção “inspirada” da criação literária. Raimundo Silva escreve a sua “História do cerco de Lisboa” (literalmente) às claras:

Com a luz natural caindo sobre as suas mãos, sobre as folhas de papel, sobre as palavras que forem nascendo e ficando, que não ficam todas as que nascem, por sua vez fazendo elas luz sobre o entendimento das coisas.

Por este caminho chega-se à “lição definitiva do poeta (...) de que o mistério da escrita está em não haver nela mistério nenhum” (SARAMAGO, 1989, p. 181). O poeta é, evidentemente, Alberto Caeiro e, embora se trate aqui de uma paráfrase (Caeiro fala do mistério das coisas), aquela asserção serve muito bem para introduzir, no discurso de Raimundo Silva, um outro tópico: o da memória literária ou, por outras palavras, a noção de que nenhuma escrita está imune aos versos e às prosas que “pairam na lembrança como células quietas e resplandescentes vindas de outro mundo” (SARAMAGO, 1989, p. 182). O que reafirma a relevância da intertextualidade na escrita não só (ou não tanto) de Raimundo Silva, mas do próprio José Saramago, conforme com especial exuberância se observa n’*O ano da morte de Ricardo Reis* e n’*O Evangelho segundo Jesus Cristo* (cf. GRÜNHAGEN, 2021).

O trabalho do revisor – agora revisor da História por via ficcional, com acentuação da dimensão corretiva que a revisão implica – remete para a memória, um tema recorrente na obra saramaguiana. Neste caso, está em causa não apenas a memória como instrumento e como instância de recuperação do passado (como técnica, digamos), mas também como responsabilidade e como veículo para o entendimento do mundo. O início do capítulo [14] da *História do cerco de Lisboa* é, a este propósito, muito significativo. O que nele lemos é uma espécie de advertência acerca da dificuldade da revisão, pois que ela decorre de um trabalho paciente e competente que não se compadece com omissões. A Raimundo Silva não se consente que abrevie o relato; os factos que estão em causa e os seus protagonistas não podem ser prejudicados pela falta de “memória própria”, já que “este modo de entender as coisas (...) é absolutamente e condenatoriamente reacionário”. Por fim, a reconstituição do passado em clave ficcional, com resgate de acontecimentos e de figuras omitidas pela historiografia, aponta para uma renovada compreensão da História, sublinhada com a mordacidade que aqui transparece:

(...) Quando Mem Ramires disse a Mogueime, Ajeita-te aí que te vou subir para as costas, talvez não se pense ter sido esta frase obra do neopálio, onde, estando a memória de escadas e soldados disciplinados, está também a inteligência, convergência ou relação de causa e efeito de que o computador não se pode gabar, pois que, sabendo tudo, não compreende nada. Dizem. (SARAMAGO, 1989, p. 248).

V

A reconstituição ficcional da História conduz a um outro vetor temático representado nalguns dos romances de Saramago que tenho estado a analisar. Com efeito, quando Raimundo Silva, incentivado por Maria Sara, se propõe escrever uma nova “História do cerco de Lisboa”, descobrindo-se como escritor, o que nessa nova história se propõe é, por extensão, uma outra descoberta: a da identidade coletiva portuguesa, também ela problematizada em clave ficcional.

Trata-se de um tema recorrente na literatura e no pensamento portugueses, sobretudo na posteridade da revolução de 1974, conforme pode ler-se em ensaios de Eduardo Lourenço, de José Gil, de Adriano Moreira ou de José Mattoso, entre outros. Nalguns momentos e em certos autores, a problemática da identidade portuguesa cruza-se com a história do colonialismo e da descolonização, com as dinâmicas da migração e do retorno, com o impulso para a integração europeia em relação dialética com a marginalidade geopolítica que ela quer superar, com a imagem e com as representações da nação e ainda com o iberismo, com as suas interpretações e com os seus traumas. Em várias ocasiões, no plano ficcional e no plano ensaístico, José Saramago deu contributos importantes para o vasto debate que estas matérias têm motivado.

Recordemos aquilo que está em causa na *História do cerco de Lisboa*, num momento-chave da ação. Quando introduz o subversivo “Não” no texto do historiador, Raimundo Silva impõe, conforme já ficou sugerido, uma nova verdade, com incidência na identidade da nação, em tempo de conquista fundacional. Dispensar a ajuda dos Cruzados corresponde, na prática, a enfrentar, tão-só com as forças próprias, o inimigo que é obstáculo para a afirmação identitária. Os Cruzados que vêm do Norte seguirão viagem para a Terra Santa; e os portugueses, ainda inseguros da sua independência terão de a consolidar por si sós, sem recurso ao exterior e à solidariedade cristã.

Entretanto, estas postulações envolvem riscos que, na esfera ideológica, correspondem a deslizar do tema da identidade para a apologia do nacionalismo e mesmo do isolacionismo. Na *História do cerco de Lisboa*, como em diversos outros textos de Saramago, esses riscos são torneados em termos, digamos, estilísticos, mediante soluções expressivas em tonalidade paródica. Quando já se sabe que os Cruzados não ajudarão os portugueses, o discurso alarga-se numa enumeração que tem tanto de pomposo como de irónico:

E assim não poderão ser portugueses tantos reis que estão por vir, tantos presidentes, tantos militares, tantos santos, e poetas, e ministros, e cavadores de enxada, e bispos, e navegantes, e artistas, e operários, e escriturários, e frades, e diretores, por comodidade de expressão é que falo no masculino, por al não, que em verdade não estou esquecido das portuguesas, as rainhas, as santas, as poetisas, as ministras, as cavadoras de enxada, as escriturárias, as freiras, as diretoras, ora para que venhamos a ter tudo isto na nossa história (...), é preciso começar por conquistar Lisboa, portanto vamos a ela. (SARAMAGO, 1989, p. 235)

A citação é longa, mas dá bem ideia do que existe no texto saramaguiano de intencional (e caricatural) ênfase oratória. Além disso, ao excesso enumerativo junta-se um não menos enfático condimento profético que permite juntar reis e presidentes, poetas e escriturários, rainhas e cavadoras de enxada. E assim por diante, até se chegar à trivialidade do apelo final: “Vamos a ela”.

Em *Levantado do chão*, a questão da identidade liga-se diretamente ao espaço do Alentejo, do latifúndio e dos trabalhadores rurais, com ecos nítidos do *ethos* neorrealista, mas também do Garrett das *Viagens na minha terra*, presente na epígrafe, como já notei. Pode dizer-se que o primeiro capítulo de *Levantado do chão* contribui decisivamente para a configuração desse espaço; como se, antes de iniciada a história, ele fosse um prólogo, emoldurando o que depois é relatado. Nesse prólogo, é a paisagem que avulta:

O que mais há na terra, é paisagem. Por muito do resto que lhe falte, a paisagem sempre sobrou, abundância que só por milagre infatigável se explica, porquanto a paisagem é sem dúvida anterior ao homem, e apesar disso, de tanto existir, não se acabou ainda. Será porque constantemente muda: tem épocas do ano em que o chão é verde, noutras amarelo, e depois castanho, ou negro. E também vermelho, em lugares que é cor de barro ou sangue sangrado. Mas isso depende do que no chão se plantou e cultivava, ou ainda não, ou não já, ou do que por simples natureza nasceu, sem mão de gente, e só vem a morrer porque chegou o seu último fim. Não é tal o caso do trigo, que ainda com alguma vida é cortado. Nem do sobreiro, que vivíssimo, embora por sua gravidade o não pareça, se lhe arranca a pele. Aos gritos. (SARAMAGO, 1983, p. 11)

Por agora, parece não haver figuras humanas neste cenário que se delinea com o vigor identitário de uma terra ampla e aparentemente deserta em que, todavia, podemos ver marcas do labor de personagens que a seguir aparecerão. Em sintonia com o quadro ideológico em que a história é contada, aquele vigor não envolve extensivamente a terra portuguesa e as suas peculiaridades, mas apenas este espaço, remetendo para uma identidade específica: a do latifúndio (que é quase uma personagem), mais o trabalho sofrido que nele se realiza e os conflitos que o acompanham. Sobrevém, então, naquela descrição, uma dinâmica que faz a paisagem mudar, em função do tempo atmosférico, mas também porque os homens, no fluxo da História, lutam pela mudança das condições que determinam o seu modo de vida. Não têm outro sentido as metáforas de humanização que evocam a cor do “sangue sangrado” na terra e os gritos no arrancar da casca do sobreiro.

O capítulo termina com uma interrogação que, logo de seguida, dá lugar à ação propriamente dita:

E esta outra gente quem é, solta e miúda, que veio com a terra, embora não registada na escritura, almas mortas, ou ainda vivas? A sabedoria de Deus, amados filhos, é infinita: aí está a terra e quem a há de trabalhar, cresci e multiplicai-vos. Cresci e multiplicai-me, diz o latifúndio. Mas tudo pode ser contado doutra maneira. (SARAMAGO, 1983, p. 14)

A outra maneira de contar a história reconduz-nos ao conhecimento histórico e à passagem do tempo. O seu decurso é bem mais alargado aqui do que em *Memorial do convento* e, tal como na *História do cerco de Lisboa*, relaciona-se diretamente com gente que vem de fora, por assim dizer interferindo na identidade dos que estão ligados à terra.

Em *Levantado do chão* e tal como já foi dito, trata-se de contar “doutra maneira” o tempo histórico do século XX, até à revolução de 1974. Antes desse tempo histórico e estendendo-se até ele, há um tempo passado, marcado pelo regular aparecimento de uns olhos azuis trazidos

pelo estrangeiro. Com Lamberto Horques Alemão, chegado no longínquo século XV, veio “um galhardo homem de pele branca e olhos azuis” que, tendo gerado um filho na donzela desprevenida, introduz nos traços identitários do espaço que ele invade uma dissonante nota de estranheza:

Assim, durante quatro séculos estes olhos azuis vindos da Germânia apareceram e desapareceram, tal como cometas que se perdem no caminho e regressam quando com eles já não se conta, ou simplesmente porque ninguém cuidou de registar as passagens e descobrir a sua regularidade. (SARAMAGO, 1983, p. 24)

A refiguração identitária que, estando representada nos tais olhos azuis, o estrangeiro traz consigo não atinge isoladamente aquela moça. Ela prolonga-se no tempo por via genética e atinge o coletivo da família Mau-Tempo, até chegar a Gracinda e a Maria Adelaide, mulher e filha de Manuel Espada. A primeira recorda uma “rapariga que na fonte do Amieiro foi de um homem que tinha olhos azuis como o nosso pai e sei que haverá de nascer desta minha barriga um filho ou filha que terá os mesmos olhos, para quê isso não sei, não” (SARAMAGO, 1983, p. 215). A limitação de conhecimento da personagem vai sendo compensada, no suceder das várias gerações dos Mau-Tempo, por uma crescente consciência de classe, correspondendo à afirmação de uma identidade social cada vez mais nítida e culminando no dia da libertação dos que se levantaram do chão.

VI

O romance *A jangada de pedra* introduz, na produção literária de José Saramago, um tema com forte representação na cultura e no imaginário portugueses: o iberismo. Mas não só ele, evidentemente, uma vez que é pertinente que lhe seja associado o motivo da viagem.

No caso do iberismo, convém recordar duas coisas. Primeira: pouco depois d’*A jangada de pedra*, Saramago publicou, no *Diario 16*, de Madrid, a 6 de outubro de 1988, o texto “Acerca do (meu) iberismo” (cf. SARAMAGO, 1990, p. 5-9). Nele estão em causa preocupações do autor em relação à Europa e às práticas políticas que as suas democracias envolvem, preocupações que reencontramos em intervenções dos anos seguintes⁶. Segunda observação: parece claro que a entrada de Portugal (e também, em simultâneo, da Espanha) na então Comunidade Económica Europeia, a 1 de janeiro de 1986, potenciou o posicionamento crítico de Saramago para com aquilo que, na época, foi em geral vivido de forma quase eufórica. Um posicionamento, afinal de contas, colocado naquele lugar de contracorrente que não era raro no autor d’*A jangada de pedra* (1989), romance que consabidamente é uma peça importante no trajeto de ceticismo do romancista, divergindo da tal euforia.

Confirmando uma propensão para o culto do insólito que está presente noutros romances, antes e depois deste, *A jangada de pedra* relata a história de um inusitado fenómeno: de forma absolutamente inesperada, ocorre um incidente geológico que separa a Península Ibérica da Europa. A enorme fenda produzida na região dos Pirenéus dá sentido à expressão

⁶ Designadamente em “Descubramo-nos uns aos outros”, de 1998 (cf. SARAMAGO, 2018^a, p. 254-267) e, de forma mais sucinta, em “Claro como água” e em “Voltando à vaca-fria”, ambos de 2008 (cf. SARAMAGO, 2018^b, p. 44-46 e 58-59)

“a Península Ibérica tem a forma de uma jangada”, inscrita na contracapa do livro, do mesmo modo que sintoniza com a imagem vinda de Estrabão, citada no mesmo local: “A Ibéria tem a forma duma pele de boi”.

Começa então uma deriva cujos grandes significados assumem a feição da alegoria, antecipando o recurso a esta figura em obras subseqüentes de José Saramago. A viagem que a jangada leva a cabo é protagonizada por várias personagens que, provindas de diferentes lugares da Ibéria, se juntam e convivem, no movimento comum da navegação. São elas Joana Carda, de Ereira, perto de Coimbra, Joaquim Sassa, de uma praia ao norte de Portugal, Pedro Orce, habitante de uma aldeia homónima do seu apelido, na província de Granada, José Anaíço, que habita perto do rio Tejo, e Maria Guavaira, uma viúva natural da Galiza. Mais tarde, aparece ainda Roque Lozano, “encontrado entre as serras Morena e Aracena, com o seu burro Platero a caminho da Europa” (SARAMAGO, 1986, p. 311). Mas não é tudo. Ao grupo junta-se um cão, animal muito da preferência do autor, neste e noutros romances, aqui com nome discutido, até se chegar ao de Constante⁷:

Vão pois chamar Constante ao cão, mas realmente não tinha valido a pena tanto trabalho de batismos, pois o animal responde a todos os nomes que lhe derem se tiver entendido que a palavra, qualquer que seja, é para ele, embora um certo outro nome lhe flutue às vezes na memória, Ardent, mas desse ninguém aqui se lembrou. (SARAMAGO, 1986, p. 267)

Constante desempenha um papel decisivo, na medida em que concentra em si vários sentidos, incluindo o de guia do grupo, que é o mais significativo. Daí a hesitação das outras personagens quanto ao nome a escolher para o cão: Fiel ou Piloto? Outros ainda (Fronteiro? Combatente?) ou então “simplesmente Cão” (SARAMAGO, 1986, p. 267), embora ao próprio bicho quase gente “um certo outro nome lhe flutue às vezes na memória, Ardent” (SARAMAGO, 1986, p. 267), que é o cão que, logo no início, deu pela fenda que originou a jangada navegante.

A questão dos nomes não é accidental nem fortuita, em Saramago, e remete também para a da identidade. Neste momento, todavia, limito-me a uma interrogação que deve ser formulada, desde que começa a viagem: para onde se dirige a jangada, derivando pelo oceano e deixando atrás a Europa? Note-se que, ao falar em deriva, estou a referir-me a uma deslocação sem rumo definido, nem ponto de chegada previsto. A única certeza é a de que a Europa fica cada vez mais longe.

Introduz-se aqui um outro sentido bem consentâneo com o movimento da viagem: o do afastamento, com tudo o que ele implica:

Este foi o dia assinalado em que a já distante Europa, segundo as últimas mediações conhecidas ia em cerca de duzentos quilómetros o afastamento, se viu sacudida, dos alicerces ao telhado, por uma convulsão de natureza psicológica e social que dramaticamente pôs em mortal perigo a sua identidade, negada, nesse decisivo momento, em seus fundamentos particulares e intrínsecos, as nacionalidades, tão laboriosamente formadas ao longo de séculos e séculos. (SARAMAGO, 1986, p. 160)

⁷ Este não é um nome novo, no bestiário saramaguiano: chama-se assim o cão de Sigismundo Canastro, em *Levantado do chão*.

Há, então, uma identidade em perigo; nos seus alicerces estão as nacionalidades e o seu longo trajeto histórico. Mais adiante, fala-se “da séria crise de identidade com que se debateram [os países da Europa] quando milhões de europeus resolveram declarar-se ibéricos” (SARAMAGO, 1986, p. 213). Assim mesmo: “declarar-se ibéricos”, como se, antes da insólita separação, essa condição estivesse limitada, tendo-se agora transformado numa volição e num desejo de pertença que transcende o espaço da Ibéria.

Naquele que se me afigura ser um dos romances de José Saramago com mais evidente propósito político, fica clara uma ideia: a denúncia de uma distância aparentemente inultrapassável entre a Península Ibérica (como espaço periférico e até marginal) e o poder da Europa central. E também uma segunda ideia, que em José Saramago não se restringe ao mundo narrativo d’*A jangada de pedra*: o conhecimento de Espanha por quem repensa o iberismo exige o respeito pelas nacionalidades ibéricas e pelas suas diversidades, interditando a falácia de uma visão homogeneizadora do país vizinho. Por fim, parece conveniente que Portugal e Espanha cultivem um processo de descoberta mútua⁸ e repensem a sua posição geoestratégica, desmistificando critérios e imposições culturais de marcação fortemente eurocêntrica. De certa forma, é essa marcação eurocêntrica, reforçada pelo contexto político dos anos 80, que explica *A jangada de pedra*.

VII

Depois dela e extinto o impulso que gerou os romances dos anos 80, a produção literária saramaguiana sofre uma inflexão que leva àquilo a que o escritor chamou o tempo da pedra, cujo advento ocorre a partir d’*O evangelho segundo Jesus Cristo*. Nesse tempo (em parte posterior ao Prémio Nobel), Saramago abandona “o projeto de descrever a estátua” e penetra “mais profundamente na pedra obscura do ser do que até então tinha sido capaz” (SARAMAGO, 2013, p. 39). Esse é, contudo, um ciclo que já não cabe nos limites deste texto.

REFERÊNCIAS

- ARNAUT, Ana Paula. O outro lado da personagem: a (re)criação de Blimunda. In: C. Reis (coord.). *Figuras da Ficção*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2006. p. 39-53.
- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Edição de Ofélia Paiva Monteiro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando. *La consistencia de los sueños. Biografía cronológica*. Taro de Tahiche: Fundación César Manrique, 2010.
- GRÜNHAGEN, Sara. *A cor dos cabelos de Deus. Intertextualidade, intermedialidade e metalepse em José Saramago*. Coimbra/Paris: Univ. de Coimbra/Sorbonne Nouvelle, 2021.
- A oficina de Saramago*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal; Imprensa Nacional; Fundação José Saramago, 2022.

⁸ Esta noção reencontra-se numa conferência de 1998, intitulada “Descubramo-nos uns aos outros” (cf. SARAMAGO, 2018a, p. 254-267).

- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2015.
- SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. 4. ed. Lisboa: Caminho, 1983a.
- SARAMAGO, José. *Levantado do Chão*. 4. ed. Lisboa: Caminho, 1983b.
- SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. 4. ed. Lisboa: Caminho, 1983c.
- SARAMAGO, José. “Mi iberismo”. Prefácio a César Antonio Molina. *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*. Madrid: Ediciones Akal, 1990. p. 5-9.
- SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho, 1989.
- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote. Diário – III*. Lisboa: Caminho, 1996.
- SARAMAGO, José. *A estátua e a pedra*. O autor explica-se. Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.
- SARAMAGO, José. *Último Caderno de Lanzarote*. Porto: Porto Editora, 2018a.
- SARAMAGO, José. *O Caderno*. Porto: Porto Editora, 2018b.
- SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago*. O essencial e outros ensaios. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago entre a história e a ficção*. Uma saga de portugueses. Lisboa: Pub. Dom Quixote, 1989.
- WHITE, Hayden. *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.

ARTIGO

José Saramago: a sobrevivência da utopia

José Saramago: the survival of utopia

Teresa Cristina Cerdeira 

Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ, Brasil
E-mail: teresacerdeira@gmail.com

RESUMO: Este ensaio pretende reler o caminho ficcional de José Saramago desde a solaridade de *Levantado do chão* (1980) à pequenina luz que surge intermitentemente em *Ensaio sobre a cegueira* (1996) a partir de uma aposta ética na sobrevivência da utopia. Tomando por base as metáforas de Dante (*il sole et l'altre stelle*) e de Pasolini (*luciole*), relidas por Didi-Huberman em *A sobrevivência dos vagalumes*, desejo pôr em evidência, o engajamento de um autor que não descuidava da possibilidade de os homens minarem, com pequenos gestos positivos, a distopia em que a viragem do século parecia já submergir.

PALAVRAS-CHAVE: *Levantado do chão*; *Ensaio sobre a cegueira*; Didi-Huberman; A sobrevivência dos vagalumes; Dante; Pasolini.

ABSTRACT: This essay pretends to make a reading about the José Saramago's novels starting with the sunshine metaphor of *Levantado do chão* up to the little intermittent lights that appears in *Ensaio sobre a cegueira* (*Blindness* – 1996), based on the ethical bet of his utopia's survival. By means of Dante's and Pasolini's metaphors (*il sole et l'altre stelle*) and the *luciole* reinterpreted by Didi-Huberman in *The Survival of the fireflies*, I would like to bring to light the author's engagement. Saramago reinforces the human possibilities to undermine, by positive little attitudes, the dystopic context where the ends of the 20e century was drowning.

KEYWORDS: *Levantado do chão*, *Blindness*; The survival of the fireflies; Dante; Pasolini

COMO CITAR

CERDEIRA, Teresa Cristina. José Saramago: a sobrevivência da utopia. *Revista da Anpoll*, v.53, n.3, p. 23-40, 2022. doi: <https://doi.org/10.18309/ranpoll.v53i3.1833>

l'amor che move il sole e l'altre stelle

Dante, *La Divina Commedia*

abbiamo visto una quantità immensa di lucciole

Pasolini, *Lettere*

Este sol é de justiça.

José Saramago, *Levantado do chão*

No centro da mesa, a candeia era como um sol
rodeado de astros brilhantes.

José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*

Os centenários são acasos do destino, já o sabemos. Mas quando o destino vem corroborar um diálogo dos tempos, o acaso se ilumina e o arbitrário se deixa motivar. Será assim com os recentíssimos 700 anos da morte de Dante (1321) e os 100 anos de nascimento de Pasolini e de José Saramago (1922), que trazemos aqui para uma homenagem em comum.

Foi Didi Huberman, em *A sobrevivência dos vagalumes* (2011), quem pensou em reunir os dois italianos através das metáforas do sol e dos vagalumes. Livro fundador da literatura ocidental, *A Divina Comédia* é, por maiores razões, uma travessia obrigatória para os poetas italianos, tal como na Grécia Antiga, desde o governo de Psístrate, o foram os poemas homéricos difundidos pelos *aedos* com o objetivo de integrarem a educação dos jovens atenienses; ou como é o caso da permanência de Shakespeare, de Camões ou de Montaigne e, mais perto de nós, de Proust, de Machado de Assis ou de Borges. Clássicos, diria Calvino. Mais que isso, textos de fundação, eles próprios, já, bibliotecas imaginárias que o tempo lhes permitira acolher e recolher, tornados, em movimento inverso, inelutavelmente presentes na bagagem dos viajantes por vir.

Nesse jogo de passar o anel, prazer especialíssimo de tocar as mãos do outro, para trazer à cena Roland Barthes em no seu ensaio “Au Séminaire” (BARTHES, 1974, p. 52), Pasolini é, na sua melhor acepção, um ladrão de palavras e de metáforas. Ele nutre o seu imaginário da escritura de Dante, num gesto que não escapa a Didi-Huberman ao intuir essa “mise en mouvement” de frutuosa aliança e ousada *mésalliance*. O olhar do crítico, já se sabe, é uma aventura de segundo grau, experiência *perversa* (BARTHES, 1973, p. 31) por tirar seu gozo do gozo do outro, neste caso de dois imensos escritores, Dante e Pasolini, que, separados factualmente por seis séculos, se tornam, no recorte exemplar de Didi-Huberman, absolutamente contemporâneos. De certo modo ambos transcendem o seu tempo para invadir além ou aquém o espaço da literatura, sob a forma da projeção ou da reminiscência.

O mundo de Dante era o de uma Idade Média cristã. *A Divina Comédia*, sua obra magna, tem certamente uma dimensão autobiográfica, que transcende contudo largamente a referência pessoal do exilado de Florença, para atingir, por demonstração narrativa e ficcional,

os campos da política e da ética, num acerto de contas com o poder do seu tempo; e, num plano mais alargado, torna-se peregrinação filosófica de base neoplatônica, de que se não afastavam, por isso mesmo, os valores teológicos do Cristianismo, na metafórica caminhada ascendente do Inferno ao Paraíso, com uma passagem pelo tempo expectante do Purgatório. *A Divina Comédia* é ideológica e espiritualmente uma ascensão para a luz, para o puro amor *che move il sole e l'altre stelle*. No Inferno brilhavam tão somente fracas luzes intermitentes (*lucciole*), à maneira de fogos-fátuos, como a lembrar aos condenados o peso dos pecados que os roubara à vera luz.

Seis séculos depois, o jovem Pasolini vive, na trágica e coercitiva Itália fascista, tempos sombrios de uma travessia infernal, a lembrarem os primeiros versos da *Divina Comédia* de Dante: *No meio do caminho da vida / me encontrei perdido numa selva escura / desviado da estrada certa*¹. Não estaria ainda o jovem estudante de Bolonha “a meio do caminho da sua vida” (era demasiado jovem para adequar-se à metáfora), mas a *selva escura* que dominava a Europa daquele início dos anos 40 fazia sucumbir facilmente os espíritos mais firmes e corajosos. Para Pasolini a revolta da juventude intelectual, que caminhava na contramão do sistema, tinha então qualquer coisa de uma ingenuidade sexualizada como bem cabia aos seus vinte anos incompletos. Era estudante de Letras, não estava no *front*, e, muito à moda camusiana de um certo desejo de *imaginar Sísifo feliz* (CAMUS, 1970, p. 166), por vezes o absurdo podia encontrar na “joi d’amor”, de reminiscência provençal (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 20), um modo de reação – é certo que desviante – à violência da guerra, *selva escura* da qual se escapava assim, por breves momentos, mesmo que com alguma culpabilidade pela euforia.

Didi-Huberman resgata, como apoio para as suas reflexões estéticas e éticas, uma carta datada de 1941 em que Pasolini refere uma aventura noturna com amigos nos arrabaldes de Bolonha. Em meio ao gozo da ousadia dessa, digamos, *excursão*, o fato de *saírem do curso*, escapando possivelmente à imposição do toque de recolher, os jovens rapazes avistaram *uma imensa quantidade de vagalumes* que brilhavam na escuridão como bosques de fogo, *porque se amavam, porque se procuravam com amorosos voos e luzes*. E acrescenta: *enquanto nós estávamos secos e éramos apenas machos numa vagabundagem artificial*. A esse encantamento dos vagalumes, segue-se, contudo, um espanto: chegados ao cume da colina, os jovens avistaram claramente *dois projetores muito distantes, muito ferozes, olhos mecânicos aos quais era impossível escapar* (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 19), e foram imediatamente tomados pelo medo de serem descobertos. Era uma luz forte e violenta, luz das torres de vigia, em busca de inimigos, de prisioneiros fugidos, de judeus escondidos, sabe-se lá. Luz demasiado clara, luz imensa e brutal, que feria mais que alumiaava. Impossível naquele momento não opor essa visão infernal da grande luz à beleza que há pouco os encantara nas luzes intermitentes dos vagalumes (*lucciole*) que insistiam em brilhar na noite escura. Nessa carta ao amigo Franco Farolfi, Pasolini tinha virado a metáfora de Dante pelo avesso. Sobre isso comenta Didi-Huberman:

É um tempo em que os ‘conselheiros pérfidos’ estão em plena glória luminosa, enquanto resistentes de todos os tipos, ativos ou ‘passivos’, se transformam em

¹ “*Nel mezzo del cammin di nostra vita/ mi ritrovai per una selva oscura,/ ché la diritta via era smarrita*” (DANTE, “Inferno”, vv 1-3)

vagalumes fugidios tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir os seus sinais. O universo dantesco, dessa forma, inverteu-se: é o inferno que, a partir de então, é exposto à luz, com seus políticos desonestos, superexpostos, gloriosos. Quanto às *luciole*, elas tentam escapar como podem à ameaça, à condenação, que a partir de então atinge sua existência. (Didi-Huberman, 2011, p. 17)

É certo que, nesse mesmo livro, Didi-Huberman refaz todo o percurso da metáfora dos vagalumes ao longo da obra de Pasolini para constatar que, afinal, nos anos 1970, diante da emergência do que o grande cineasta e poeta italiano considerava *um fascismo radicalmente, totalmente, imprevisivelmente novo* (2011, p. 26), a utopia é discreditaada e ele afirma, em termos literais (diante da tragédia ecológica) e em termos metafóricos (diante da tragédia neoliberal), a *impossibilidade da sobrevivência* dos vagalumes.

Mas para o que aqui me interessa – e, aliás, fazendo eco às próprias opções éticas de Didi-Huberman – opto por me ater à metáfora da carta de 1941, a da *resistência dos vagalumes*. É ela que me servirá, já agora, para provar que só aparentemente ando longe do projeto de leitura a que me propus no título dessas reflexões, ou seja, o de discutir a dimensão utópica na obra de José Saramago.

Essa utopia saramaguiana tem como referências fundadoras a imagem do avô Jerónimo, camponês e iletrado, que ao pressentir que a morte lhe chegava, não se deixou levar da sua aldeia sem antes ir abraçar cada uma das árvores do seu quintal (SARAMAGO, 1985, p. 29-30); e da avó Josefa que, numa noite estrelada, sentada nos degraus da casa pobre em que morava, disse ao neto sentado ao seu lado, com a simplicidade das revelações primordiais: “O mundo é tão bonito e eu tenho tanta pena de morrer” (SARAMAGO, 1985, p. 27-28). Ora, o neto escritor era José Saramago, que transformaria essas cenas vividas no passado em duas crônicas e, anos mais tarde, numa importante referência do discurso que pronunciou por ocasião da cerimônia do prêmio Nobel de Literatura, em 1998. Nessa ocasião ele expressaria, de modo ampliado, o seu próprio encantamento por esses gestos simbólicos de amor à vida pronunciadas pela avó, comentando: “Não disse *medo* de morrer, disse *pena* de morrer, como se a vida de pesado e contínuo trabalho que tinha sido a sua estivesse, naquele momento quase final, a receber a graça de uma suprema e derradeira despedida, a consolação da beleza revelada” (SARAMAGO, 1999, p. 14).

Seria muito fácil reconhecermos esse projeto utópico de José Saramago na solaridade épica do seu romance de espetacular estreia nas letras que foi *Levantado do chão*, publicado em 1980². Mas a proposta que eu gostaria de surpreender vai um pouco além e pretende reconhecer a permanência, é certo que metamorfoseada, dessa utopia, quinze anos mais tarde, aquando da publicação de *Ensaio sobre a cegueira*, um romance escuro, sombrio, grave, duríssimo, onde contudo podemos encontrar, ainda, um leve aceno à hipótese de permanência da luz. Há entre esses dois romances um caminho de não raros percalços, em que será possível recuperar, tal como o fez Didi-Huberman, o trajeto simbólico de Dante a Pasolini, ou em outras

² Todas as referências ao romance *Levantado do chão* serão feitas no corpo do texto através das iniciais LC seguidas do número da página

palavras, da busca infatigável do sol ao brilho intermitente, mas significativa e persistente, da sobrevivência dos vagalumes.

*Levantado do chão*³ é uma história de camponeses alentejanos que se tece ao longo de setenta anos do século XX, se obliterarmos – injustamente, é verdade – a referência medieval a uma jovem camponesa violentada na fonte por um certo cruzado de Afonso Henriques, de nome Lamberto Horques Alemão. Essa violência é fundadora da família Mau-Tempo, protagonista da história, e deixa como marca indelével uns improváveis olhos azuis que, com frequência irregular, reaparecem entre os seus descendentes, potencializando a espoliação do homem do campo ao ilustrá-la desde a origem da formação de Portugal até à vitória da revolução agrária no pós-25 de Abril de 1974. O romance acompanhará mais de perto a travessia de quatro gerações, sendo três da família Mau-Tempo, em que se inclui o protagonista João Mau-Tempo, e uma quarta formada pelo núcleo da filha Gracinda, do genro Manuel e da neta – Maria Adelaide – que, como assinala o narrador, herda do pai o sobrenome Espada, não como destino, mas porque “é nome de sua preferência” (LC ,363).

Misturando personagens reais e ficcionais, dedicando seu livro àqueles que testemunharam as lutas na terra e a dois de seus heróis assassinados pela repressão – Germano Vidigal e José Adelino dos Santos – , José Saramago concebe o que há de melhor na estratégia realista, que não é exatamente uma simples operação mimética, mas antes um processo de mão dupla, capaz de ficcionalizar o factual, ao inseri-lo numa estrutura romanesca, e ao mesmo tempo de dar factualidade à ficção, através do pacto de veracidade testemunhal das matrizes da história.

Levantado do chão tem um evidente carácter épico, que se pode ler não apenas na caminhada ascensional dos personagens, que simbolicamente passam do *Mau-Tempo* do jugo e da opressão até à *Espada* da luta enfim vitoriosa; mas também, estruturalmente, na recuperação metamorfoseada de não raros ecos camonianos que lá estão desde o título, através do participio “levantado”, derivado verbo *levantar/alevantar*, presente em quarenta e oito registros d’*Os Lusíadas*, tal como informa a pesquisa de Antônio Geraldo da Cunha, publicada no Brasil em 1980 sob o título de *Índice analítico do vocabulário d’Os Lusíadas*; o carácter épico do romance transparece ainda em recorrentes metáforas que aproximam a terra do mar, arados ambos pelo trabalho anônimo dos navegantes de outrora ou dos camponeses do presente: “O Latifúndio é um mar interior” (LC, 319); “mas quantas vezes será preciso dizer que o latifúndio é um mar interior” (LC, 358), ou ainda, “No latifúndio interior não pára a circulação das ondas” (LC, 363).

O romance se inscreve, por outro lado, na linhagem dos textos de formação, pois nele se assiste ao lento processo que vai da quase total alienação a que estavam expostos os trabalhadores do campo, até a uma iluminada tomada de consciência que os torna agentes fecundos de uma revolução. O narrador resgata metaforicamente esse percurso ao lembrar: “Porém todos os tempos acabam por se cumprir. Este trigo, qualquer pessoa o vê, está maduro, os homens também” (LC ,138). No confronto com os donos do Latifúndio – os Bertos e suas variantes, apoiados pela força do Estado e pela Igreja, em resumo, a tríade da “LEI” – saem vitoriosos os trabalhadores, após uma luta de séculos que acaba por se cumprir.

³ Para não sobrecarregar visualmente o texto, as referências aos dois romances – *Levantado do chão* e *Ensaio sobre a cegueira* – serão feitas da seguinte forma: LC ou EC seguidos apenas de vírgula e do número da página.

Deixando de lado a maior obviedade da nomenclatura irônica dos agentes da polícia, tautologicamente identificáveis no nome e na função pela rima interna que os caracteriza a todos (o Cabo Tacabo, o Sargento Armamento, o Tenente Contente), e a presença, ao longo de três quartos de século, de um mesmo nome para o representante da Igreja (o eternizado Padre Agamedes), o que permite inferir o seu congelamento ideológico, vale pensar que a redundância em eco dos nomes dos latifundiários (Lamberto, Adalberto, Sigisberto, Norberto, Gilberto...), se propositalmente os confunde apesar da genealogia imponente que os assinala, serve também para inscrever a sua força e o seu poder através do radical “berht”, de origem germânica, que significa “luminoso”, “brilhante”. De certo modo era como se esses latifundiários possuíssem intrinsecamente o brilho do poder, herança antiga de tempos imemoriais. Mas a dimensão épica do romance vai justamente virar do avesso essa história, o que já vinha indiciado nas palavras do narrador ao final do primeiro capítulo: “Tudo isto pode ser contado doutra maneira” (LC, p. 14).

Ora, essa outra maneira de contar incluirá justamente o fato de que o nome próprio é um significante poderoso na construção dos significados. Só que o poder não é eterno como muitas vezes parece⁴, e o narrador, que nos convida a olhar “um brejo que parece morto” para sugerir que sejamos atentos às metáforas, afirma com segurança que “só cegos de nascença ou por vontade própria não verão o frémito de água que do fundo vem subitamente à superfície [...] até ao rebentar do gás enfim liberto” (LC, 125). A revolução faz com que o poder mude de mãos e o romance termina quando o velho poder se cala, abandonando o espaço do Latifúndio que outrora lhe pertencia, de modo que a vitória do oprimido se assinala também pelo silêncio do opressor. O padre Agamedes, por exemplo, que acreditara poder convencer os camponeses, em suas reiteradas homilias, de “que este mundo é o único possível, tal como está, que só depois de morrer haverá paraíso” (LC, 78), perde o dom da palavra pois “quando a questão é duvidosa o padre Agamedes tresvaira um pouco, fala por parábolas, é só para ganhar tempo” (LC, 354); o silêncio se prolonga também na guarda, “que não sai do posto” (LC, 364); e quanto aos latifundiários, “nem falando nem cantando, nem calando nem chorando estão Norbertos e Gilbertos ausentes, para onde foram, sabe-se lá” (LC 364).

Entretanto, do outro lado da história, há também uma escolha motivada dos nomes, e Maria Adelaide Espada, herdeira dos olhos azuis do avô, João Mau-Tempo, é uma menina que nasce com a bagagem simbólica de um Cristo terreno – com direito aos três reis magos (o avô, o tio e o pai); aos presentes (uma flor de gerânio trazida pelo avô, um malmequer transformado em bem-te-quer, que o tio lhe oferece, e as duas mãos espalmadas do pai que eram como duas flores); e até mesmo ao cometa transformado em vagalumes que alumiam, na noite escura, o caminho do pai ao encontro da filha acabada de nascer. E essa menina, que herda do pai a “Espada”, é ela mesma “Adelaide”, nome também de origem germânica, cujos radicais são “athal” (nobre) e “haidu” (espécie, qualidade). A ela cabem, assim, todos

⁴ “A história das searas repete-se com notável constância, mas tem suas variantes” (LC, 303).

“o mundo é, visto de Monte Lavre, uma coisa delicada, um relógio que só pode aguentar um tanto de corda [...] Um relógio é sólido dentro da sua caixa polida, inoxidável, à prova de choques até o limite do que lhe for suportável [...] Mas, se lhe tiram a casca, [...] qualquer um de vós pode apostar, e ter a certeza de ganhar, que acabaram os dias venturosos. Visto de Monte lavre, o mundo é o relógio aberto, está com as tripas ao sol, à espera que chegue a sua hora” (LC, 137-138)

os atributos simbolicamente capazes de justificar a tomada do poder que ocupa o lugar da nobreza antiga dos “bertos”, já que a ela cabe, também no nome, a qualidade da nobreza nova, não mais herdada, mas conquistada na luta.

Seria importante, contudo, não deixar de assinalar que José Saramago escolheu como ponto culminante da sua narrativa, publicada em 1980, o momento simbólico do apocalipse da Revolução agrária do Alentejo, o seu dia “levantado e principal” (LC, 366). Temos, pois, que convir que, entre o tempo final da narrativa (1974/1975) e o tempo da narração (1980), os cinco anos que decorreram foram conscientemente eclipsados, como a sugerir que uma escolha ideológica havia sido feita pelo autor, e essa escolha era “de justiça” (LC, 364). A vitória solar daquele verão glorioso, em que os camponeses tomaram as herdades do Alentejo abandonadas pelos latifundiários que emigraram para outros paraísos fiscais, temerosos do destino do 25 de Abril, terá tido contudo os seus revezes: as cooperativas agrícolas recém-criadas terão certamente conhecido dias menos promissores; as famílias dos antigos latifundiários foram a pouco e pouco exigindo a devolução das terras através de pressões jurídicas e políticas; a futura entrada na União Europeia traria ainda, como suplemento, entre as suas contrapartidas, algumas graves sanções econômicas impostas por uma discutível uniformização das políticas agrárias, ditadas pela mundialização, pondo em risco a produção agrícola portuguesa, como foi o caso das laranjas do Algarve ou do trigo do Alentejo.

Mesmo que a uma distância de poucos anos (1975-1980), nenhuma dessas questões terá sido ignorada por José Saramago. Contudo, ao elidir a crise que já então despontava, podemos crer que ele estava fazendo uma dupla aposta: a primeira seria, certamente, a de garantir a justa homenagem à resistência de um campesinato, cujas vitórias tinham ultrapassado de longe os projetos de uma tradicional reforma agrária, operando uma verdadeira revolução pela posse da terra; a segunda terá sido a da utopia que, desde então, se mantém acesa entre aqueles que fizeram a revolução e, já agora, entre os seus descendentes, que não se cansam de exigir, dos sucessivos governos, uma política mais justa para o campo, o que inclui, por exemplo, a problematização dos impactos de uma agricultura extensiva, descaracterizadora da biodiversidade da região, ou ainda o investimento em projetos que beneficiem o estatuto do homem do campo de modo a evitar o êxodo das populações jovens para as cidades. Para além disso, a escrita de *Levantado do chão* é emblemática de uma experiência rural que José Saramago pudera apreender através da herança dos avós camponeses, mas ainda, mais próximo da escrita do romance, através da sua vivência pessoal, na decorrência imediata do impacto do fim do PREC⁵, a partir de 25 de novembro de 1975, quando ele é demitido da direção do Diário de Notícias e, desempregado, vai viver por alguns meses em contato íntimo com as famílias camponesas de Monte Lavre e arredores alentejanos, recolhendo em cadernos de anotações e fitas gravadas as suas histórias de luta.

Enfim, toda essa sequência de condicionantes justifica a solaridade do capítulo final do romance cuja ação concreta se inicia pela indicação: “Este sol é de justiça” (LC 364), contrapartida evidente da abertura do seu segundo capítulo⁶ que refere o mau tempo literal da

⁵ PREC – Processo Revolucionário em Curso

⁶ O segundo capítulo é justamente aquele em que a narrativa propriamente se inicia. O primeiro, como não raro sucede em romances do autor, é uma espécie de preâmbulo do que se vai ser narrado a seguir. O mesmo sucede em *História do cerco de Lisboa* ou em *Evangelho segundo Jesus Cristo*.

história: “Começou-lhes a chover para o fim da tarde” (LC, 15). Estaríamos certamente enganados ao tomar essas duas referências como simples notações descritivas. Elas estão atadas como significantes e significados da história, pontos extremos na caminhada em direção ao sol de justiça que “queima e inflama” e que, afinal, já vinha indiciado na cena do nascimento de Maria Adelaide, com a irrupção do grito e o advento da luz:

Há, porém, milagres. A menina está deitada em cima do lençol, bateram-lhe logo que veio ao mundo e nem de tanto precisava por que *na sua garganta voluntariamente se estava já formando o primeiro grito da sua vida, e há-de gritar outros que hoje nem por sombra deles se imaginarão possíveis, e chora, sem lágrimas* (LC, 295 – itálicos nossos).

[...] *como é dia de clara e quente luz e a porta está aberta, cai sobre este lado do lençol uma luminosidade reflectida, não curemos agora de saber donde* (LC, 295 – itálicos nossos).

Duas horas depois, mais tempo fosse e todo haveria de parecer curto, Manuel Espada saiu de casa, vai ter de esforçar o passo para chegar ao trabalho antes do sol fora. *Os dois vagalumes que tinham estado à espera puseram-se outra vez a voar, rentinho ao chão, com tal claridade que as sentinelas dos formigueiros gritaram para dentro que estava o sol nascendo* (LC, 301).

O nascimento de Maria Adelaide é, portanto, essa antemanhã; é a luz que antecede a madrugada, a luz que põe em ação as formigas, atentas observadoras das dores e dos trabalhos dos homens, elas que, tendo sido as únicas testemunhas da cena de tortura e morte de Germano Vidigal – estratégia ambígua em que o narrador introduz a presença de um realismo fantástico que serve, aliás, paradoxalmente à verossimilhança do narrado (uma cena de tortura não tem observadores passíveis de narrá-la) – se prometeram um dia dizer “a verdade, toda a verdade e só a verdade” (LC, 176)⁷.

Levantado do chão combina habilmente, em seu desfecho, a tonalidade épica e a dimensão bíblica de uma ressurreição dos mortos que nem sequer precisa esperar a chegada ao paraíso espiritual de Dante para acontecer. É na terra, na mesma terra a que pertencem as vontades de Baltasar e de Blimunda, na mesma terra a que pertence também José Saramago, tal como está inscrito na sua lápide, aos pés de uma oliveira transportada de Azinhaga para o coração de Lisboa, é nessa terra, repito, que brilha “o sol de justiça” e que os mortos se levantam do chão. Nenhuma suposta transcendência sustenta, contudo, esta cena final do romance: é simplesmente *de justiça* que na terra o sol brilhe⁸, assim como é *de justiça* que os “mil vivos e os

⁷ “Holmes está morto e enterrado, tão morto como Germano Santos Vidigal, tão enterrado como não tarda que este esteja, e sobre estes casos não-de passar os anos e há-de pesar o silêncio até que as formigas tomem o dom da palavra e digam a verdade, toda a verdade e só a verdade”. (LC, 176)

⁸ “Este sol é de justiça. De todos os lugares de trabalho confluem as máquinas, o grande avanço dos blindados, ai esta linguagem guerreira, quem a pudesse esquecer, são tratores que avançam, vão devagar, é preciso ligar com os que vêm de outros sítios, estes já chegaram, grita-se de um lado para o outro, e a coluna engrossou, torna-se ainda mais forte lá adiante, vão carregados os atrelados, já há quem caminhe a pé, são os mais novos, para ele é uma festa, e então chegam à herdade das Mantas, andam aqui cento e cinquenta homens a tirar cortiça, juntam-se todos com todos, e em cada herdade que ocuparem ficará um grupo de responsáveis, a coluna já leva mais de quinhentos homens e mulheres, seiscentos, não tarda que sejam mil, é uma romaria, uma peregrinação que refaz as vias do martírio, os passos desta cruz”. (LC, 364)

cem mil mortos, ou dois milhões de suspiros” se ergam juntos do chão porque, afinal, “é dia de revolução, quantos são” (LC, 364).

Chegados, portanto, a este inequívoco tempo da luz, a questão que entretanto se coloca é esta: onde surpreender mais além, na obra de José Saramago, senão esse imenso sol, ainda a sobrevivência dos vagalumes?

Os vagalumes, já o sabemos, brilham na noite escura e são a comprovação da saúde da natureza e do seu equilíbrio ecológico. O excesso de claridade, as luzes artificiais, mas também os dejetos, o lixo urbano, os pesticidas ameaçam a dança luminosa dos machos e das fêmeas em busca do acasalamento, condenando os vagalumes ao desaparecimento. A sua sobrevivência real e metafórica exige uma luta persistente em tempos da nossa modernidade tardia, ameaçada de sucumbir nas crises ecológica, política, social, econômica e ética. Por isso mesmo podemos concluir que se os vagalumes sobrevivem é porque lutam. Eles são como aquela “pequenina luz” do poema de Jorge de Sena, que “apenas brilha bruxuleia ondeia / indefectível próxima dourada” em modo de resistência. O poema de Sena reitera, aliás, esse embate entre a degenerescência e a luz, repetindo em anáfora o esforço contundente para continuar a brilhar: “Tudo é incerto ou falso ou violento: brilha. / Tudo é terror vaidade orgulho: brilha. / Tudo é pensamento realidade sensação saber: brilha. / Tudo é treva ou claridade contra a mesma treva: brilha. / Desde sempre ou desde nunca ou para sempre ou não: brilha”⁹.

⁹ Uma pequenina luz bruxuleante
 não na distância brilhando no extremo da estrada
 aqui no meio de nós e a multidão em volta
 une toute petite lumière
 just a little light
 uma piccola... em todas as línguas do mundo
 uma pequena luz bruxuleante
 brilhando incerta mas brilhando
 aqui no meio de nós
 entre o bafo quente da multidão
 a ventania dos cerros e a brisa dos mares
 e o sopro azedo dos que a não veem
 só a adivinham e raivosamente assopram.
 Uma pequena luz
 que vacila exacta
 que bruxuleia firme
 que não ilumina apenas brilha.
 Chamaram-lhe voz ouviram-na e é muda.
 Muda como a exactidão como a firmeza
 como a justiça.
 Brilhando indefectível.
 Silenciosa não crepita
 não consome não custa dinheiro.
 Não é ela a que custa dinheiro.
 Não aquece também os que de frio se juntam.
 Não ilumina também os rostos que se curvam.
 Apenas brilha bruxuleia ondeia
 indefectível próxima dourada.
 Tudo é incerto ou falso ou violento: brilha.
 Tudo é terror vaidade orgulho: brilha.

A sobrevivência da “pequenina luz”, outro modo de dizer a sobrevivência dos vagalumes, exige portanto o alto preço do enfrentamento de um tempo distópico que aparecerá radicalizado no romance *Ensaio sobre a cegueira* cuja constituição ficcional elege, para dar forma ao absurdo, a imagem de uma inesperada cegueira branca, que rasura e desacorda a similitude com a cegueira convencional da ausência de luz, tornando-a exponencialmente absurda por escapar duplamente à racionalidade: ela é desconhecida e ela não se presta ao conhecimento.

Radicalizando a experiência dolorosa, esse “mar de leite” desencadeia as pulsões mais violentas no seio da comunidade de cegos, vítimas em princípio da doença e da irracionalidade das decisões sanitárias do governo, mas agentes eles próprios da instituição de uma violência interna, o que nos permite evocar, sem grande esforço o que diz Hannah Arendt sobre a banalidade do mal. Ela afirma que o mal é banal no sentido de que ele não é necessariamente produzido por figuras ontologicamente monstruosas, mas, ao contrário disso, pode instalar-se no homem comum. O último capítulo do seu livro – *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal* – se encerra com este parágrafo: “Foi como se naqueles últimos minutos ele estivesse resumindo a lição que este longo curso de maldade humana nos ensinou – a lição terrível da *banalidade do mal*, que desafia as palavras e os pensamentos” (ARENDR, 2009, 274). Essa passagem de uma questão histórica a um conceito filosófico não só excluía qualquer condescendência com o acusado, como ampliava desmesuradamente os limites do horror. Ao concluir que o mal não advinha de uma raiz monstruosa, ela o retirava do espaço da exceção e apontava que ele podia ser gerado sempre que uma ideologia pérfida pudesse roubar ao homem a capacidade de pensar e de julgar.

Ensaio sobre a cegueira é certamente uma grave denúncia da cegueira dos homens. Ao fim dessa saga infernal, não nos enganemos, a constatação da protagonista, a mulher do médico, a única personagem que não cega, é sobremaneira grave porque ela se conjuga no presente: “Penso que não cegámos, *penso que estamos cegos*, Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem” (EC, 310). Nenhum *happy end* pode ser anunciado quando a narrativa se encaminha para o recobrar da visão. A cegueira é em si mesma irracional porque nada justifica seu início nem o seu fim. Por outro lado, a catábese, que todos experimentaram, não lhes garante necessariamente o efeito positivo de uma revelação coletiva que apontasse para a efetiva superação da crise de valores da comunidade.

Não podemos, portanto, falar de um aprendizado, contudo, para aqueles que, diante do mal extremo, conseguem manter viva a capacidade de julgar e de pensar, a que se referiu Hannah Arendt, a experiência cruel resulta ao menos num precário desvelamento daquilo que estava oculto ou esquecido, a forma possível da resistência para não sucumbir.

Tudo é pensamento realidade sensação saber: brilha.
 Tudo é treva ou claridade contra a mesma treva: brilha.
 Desde sempre ou desde nunca ou para sempre ou não: brilha.
 Uma pequenina luz bruxuleante e muda
 como a exactidão como a firmeza
 como a justiça.
 Apenas como elas.
 Mas brilha.
 Não na distância. Aqui
 no meio de nós. (SENA, 1958, p. 86)

Se essa descida aos infernos não é, como para Dante, uma etapa ascensional em direção ao Sol e às outras estrelas, José Saramago parece negar-se a fechar todas as saídas. Sua construção narrativa permite intuir qualquer coisa que vai além da denúncia, dando a ver, em meio ao caos, uma ilha de saúde formada por sete personagens, cuja composição escapa à evocação bíblica e plástica¹⁰ da parábola dos cegos, posto que seis deles são conduzidos por uma mulher que vê. Há, mesmo, no romance algumas cenas exemplares em que esses personagens, mergulhados na mais radical das abjeções, conseguem recompor a dignidade de alguns gestos de sua quase esquecida humanidade. São essas as cenas da “pequenina luz” que apontam, a meu ver, no limite, para a sobrevivência dos vagalumes.

Recorto, como ponto de partida, o episódio emblemático de uma proposta de jogo, nascida surpreendentemente no espaço infernal do manicômio onde tinham sido enclausuradas as primeiras levas de cegos. A regra do jogo consistia em cada um narrar o que vira pela última vez antes de cegar. Depois de algumas histórias mais ou menos anódinas, que de qualquer modo os afastava, pela lembrança benfazeja, da violência a que estavam expostos, “uma voz desconhecida” intervém para também a contar a sua última visão: “O último que eu vi foi um quadro, Um quadro, repetiu o velho da venda preta, e onde estava, Tinha ido ao museu” (EC, 131). O que então essa voz começa a descrever é na verdade mais que um quadro, é uma tela compósita em que se mesclam todos os tempos e todos os gêneros e todos os temas e todas as escolas da pintura ocidental. Aí ficam lado a lado: “uma seara com corvos e ciprestes e um sol que dava a ideia de ter sido feito com bocados de outros sóis”; “um cão a afundar-se, já estava meio enterrado, o infeliz”; “uma carroça carregada de feno, puxada por cavalos a atravessar uma ribeira”; “uma mulher com uma criança ao colo”; “uns homens a comer [...] Os homens eram treze”; “uma mulher nua, de cabelos louros, dentro duma concha que flutuava no mar, e muitas flores ao redor dela”; “uma batalha [...] Mortos e feridos [...] E um cavalo com medo” (EC, 131).

Quem faz esse jogo de tão ricas referências é um cego confesso, duplamente anônimo por não lhe calhar nenhum epíteto referenciável como sucedia aos demais: “o primeiro cego”, “o médico”, “a mulher do médico”, “a rapariga dos óculos escuros”, “o rapazito estrábico”, “o velho da venda preta”, “a mulher das insónias”. O narrador prefere reservar-lhe o lugar do segredo, como se essa “voz desconhecida”, que afinal nunca se faz conhecer, surgisse como que emanada, momentaneamente, da enunciação para o enunciado. Surpreender nela a voz autoral não seria absolutamente improvável até porque esse tipo de *clin d’oeil* é uma estratégia de intervenção pontual de José Saramago para sublinhar a importância ou a gravidade de certos momentos-chaves de uma narrativa, que exigem a presença do autor como uma radicalização dos frequentes comentários do narrador¹¹.

¹⁰ “O pior é que as famílias, sobretudo as menos numerosas, rapidamente se tornaram em famílias completas de cegos [...] e estava claro que não podiam esses cegos, por muito pai, mãe e filho que fossem, cuidar uns dos outros, ou teria de suceder-lhes o mesmo que aos cegos da pintura, caminhando juntos, caindo juntos e juntos morrendo. (SARAMAGO, 1996, p.125) alusão ao Evangelho de Mateus 15:14, quando Jesus dirige uma crítica aos fariseus: “Deixai-os. São **cegos** e guias de **cegos**” e ao quadro homônimo de Pieter Brueghel, o Velho (1525-1569)

¹¹ Em *Levantado do chão* à cena de tortura de Germano Vidigal sucede justamente um diálogo entre o autor e o “doutor Romano delegado de saúde” que forja um atestado de óbito para encobrir a morte por tortura com a falsa alegação de suicídio por enforcamento: “Mas olhe lá, doutor Romano delegado de saúde, não vá tão depressa que

A figura do autor é acrescida, neste caso, de um efeito de verossimilhança pois ele é, certamente, quem melhor poderia intuir que o jogo e a arte têm em comum um valor que excede qualquer finalidade prática, podendo atuar numa esfera da alma humana que caminha na contramão de um mundo regido pela racionalidade do espírito e pela rentabilidade do trabalho. O jogo e a arte funcionam, neste caso, como a *contra-dicção* do absurdo, o devaneio precário que insere a memória da beleza na ignomínia e no caos, como exemplos dos “poderes imateriais”, que Umberto Eco definiu como exercícios feitos “*gratia sui*, em outras palavras, por amor de si próprios, pelo prazer, pela elevação espiritual, pelo alargamento do conhecimento, talvez mesmo por puro passatempo, sem que ninguém se obrigue ou se sinta obrigado”¹² (ECO, 2002, p. 9). O jogo é capaz de instalar naquele inferno concentracionário o diálogo, a conversa e a adivinha como uma súbita suspensão da realidade, uma “pequena luz” que brilha no caos.

A segunda cena exemplar é, paradoxalmente, a que sucede à maior violência coletiva até então experimentada pelos cegos: no manicômio trava-se uma guerra civil, em que as maiores vítimas são as mulheres estupradas como preço pela ração de comida, num inimaginável mercado negro da miserabilidade. Os homens consentem, o preço é pago, mas uma das mulheres sucumbe à violação. A cena descrita é então uma evocação plástica da “Pietà”, com uma suplementar alusão paródica à “Última ceia”, e reúne o que pode restar dos gestos de dignidade, de generosidade, de respeito, em outras palavras de amor.

Está morta, disse a mulher do médico, e a sua voz não tinha nenhuma expressão, [...] *Levantou em braços o corpo* subitamente desconjuntado, as pernas ensanguentadas, o ventre espancado, os pobres seios descobertos, marcados com fúria, uma mordedura num ombro, *Este é o retrato do meu corpo, pensou.* (EC, 178)

ainda não são horas de jantar, se é que tem apetite depois daquilo a que assistiu, faz-me inveja um estômago assim, olhe lá e diga-me se não viu o corpo do homem, se não viu os vergões, as nódoas negras, o aparelho genital rebentado, o sangue, Isso não vi, disseram-me que o preso se tinha enforcado e enforcado estava, não havia mais que ver, Será mentiroso, Romano e delegado de saúde, ganhou como e para quê, e desde quando, esse feio hábito de mentir. Não sou mentiroso, mas a verdade não a posso dizer, Porque, Por medo, Vá em paz doutor Pilatos, durma em paz com a sua consciência, forniche-a bem, que ela bem os merece, a si e à fornicção, *Adeus, senhor autor*, Adeus, senhor doutor, mas tome um conselho que lhe dou, evite as formigas, sobretudo aquelas que levantam a cabeça como os cães” (LC, 177).

Em *Ensaio sobre a cegueira*, após a cena de estupro coletivo, a mulher do médico decide lavar o corpo da cega das insónias antes de enterrá-la. Vai em busca de um balde, mas só encontra sacos rotos, o que dificulta a tarefa já por si desmesurada. E então que “a água jorrou com força, esparrinhou violentamente e cobriu-a dos pés à cabeça. Os cegos assustaram-se e recuaram, pensaram que um cano tinha rebentado, e mais razão tiveram para pensá-lo quando a água entornada lhes chegou de inundação aos pés, não podiam saber que fora despejada *pelo estranho que tinha entrado*, foi o caso de ter a mulher compreendido que não iria poder com tanto peso. Torceu e enrolou a boca do saco, lançou-o para as costas, e, como pôde, correu para fora dali”. (EC, 181)

¹² Texto consultado em tradução francesa a partir da qual foi feita a tradução inserida neste ensaio. O texto completo é o que segue: “Nous sommes entourés de pouvoirs spirituels, qui ne se limitent pas à ce que nous appelons valeurs spirituelles, telles qu’une doctrine religieuse. [...] Et parmi ces pouvoirs, je compterai celui de la tradition littéraire, c’est à dire l’ensemble des textes produits par l’humanité à des fins non pratiques [...] mais plutôt *gratia sui*, par amour d’eux-mêmes – et qu’on lit pour le plaisir, l’élévation spirituelle, l’élargissement des connaissances, voire comme pur passe-temps, sans que personne ne nous y contraigne [...]”.

Pareceria quase impossível a essas mulheres violadas, feridas, humilhadas, escaparem daquele antro profundo em que haviam mergulhado, marcadas que estavam no corpo e no espírito. E, contudo, uma água “ainda que fétida, ainda que apodrecida”, conseguida a custo pela mulher do médico, vem em socorro do corpo morto da “mulher das insónias”, já então adormecida para sempre.

Queria um balde [...] queria enchê-lo de água, ainda que fétida, ainda que apodrecida, queria lavar a cega das insónias, limpá-la do sangue próprio e do ranho alheio, entregá-la purificada à terra [...] Quando o médico e o velho da venda preta entraram na camarata com a comida, não viram, não podiam ver, sete mulheres nuas, a cega das insónias estendida na cama, limpa como nunca estivera em toda a sua vida, enquanto outra mulher lavava, uma por uma, as suas companheiras, e depois a si própria. (EC, 180-181)

Fugidos do manicômio pelo incêndio que o devasta, os cegos são então lançados no inferno da cidade. Nesse novo espaço do caos, a descrição de um gesto de evocação épica, inspirada no quadro de Delacroix, “La liberté guidant le peuple”, teria grande chance de parecer inadequada ou inverossímil. Cabe, contudo, ao experto narrador combinar estratégias, de que não se ausenta uma parcela de auto-ironia, para devolver, ao momento que tangencia a tragédia, a integridade merecida. Preparada em pequenas descrições anteriores, só aparentemente anódinas, o quadro surge de repente inteiro, quando a mulher do médico vai em busca de comida num supermercado já vandalizado por outros cegos famintos. Vale acompanhar os passos dessa descrição em crescendo que aponta, pela luz, uma nova resistência às trevas:

A mulher do médico conseguira enfim sair para o patamar, praticamente *vinha meio despida*, por ter ambas as mãos ocupadas não se pudera defender dos que queriam juntar-se ao pequeno grupo que avançava [...] os soldados iam ficar de olho arregalado quando ela lhes aparecesse pela frente *com os seios meio descobertos*. (EC, 209)

[...] também tenho de arranjar roupas, estamos reduzidos a *farrapos*, a mais necessitada era ela, *pouco menos do que nua da cintura para cima*. (EC, 217)

Estava a chover torrencialmente quando alcançou a rua. Melhor assim, pensou, ofegando, com as pernas a tremer, vai sentir-se menos o cheiro. Alguém tinha deitado a mão *ao último farrapo que mal a tapava da cintura para cima*, agora *ia de peitos descobertos*, por eles lustralmente, palavra fina, lhe escorria a água do céu, *não era a liberdade guiando o povo*, os sacos, felizmente cheios, pesam demasiado para *se levar levantados como uma bandeira* (EC, 225)

Uma heroína “ofegando, com as pernas a tremer” só aparentemente desmonta o tom grandioso de uma cena tradicionalmente reconhecida e que vem sendo paulatinamente insinuada pelo narrador: “vinha meio despida”, “com os seios descobertos”, “pouco menos do que nua da cintura para cima”, “agora ia de peitos descobertos”. A essas etapas descritivas se soma então o advérbio “lustralmente”, que transforma a personagem num centro luminoso, tal como ela nos aparece na referida tela de Delacroix, com o suplemento purificador da água da chuva que lhe escorre pelo corpo. Essa referência plástica é, contudo, estranhamente desconstruída quando o narrador afirma, com alguma surpresa para o leitor, que ela “não era a liberdade guiando o povo”, parecendo aniquilar uma *ekphrasis* que ele viera até então lentamente construindo.

Ledo engano se assim o entendemos. Essa desmistificação de uma similitude culturalmente dignificadora só faz, na verdade, potencializar a caminhada da protagonista que “felizmente” – explicita desta feita o narrador – não carece de trazer os sacos de comida “levantados como uma bandeira” pelo simples fato de eles superarem largamente a reconhecida gestualidade épica ao se fazerem imagem concreta e não apenas simbólica da salvação. A mulher do médico, que caminhava ofegante, dobrada pelo peso dos sacos de comida que ela conseguira bravamente resgatar, era sem qualquer sombra de dúvida uma nova Marianne, superlativamente vitoriosa posto que saída da maior das vicissitudes.

Os personagens de *Ensaio sobre a cegueira* são evidentemente seres desabrigados que percorrem ruas, praças e becos de uma cidade descaracterizada, dilapidada, saqueada, em que se perderam as referências mínimas da civilização: “o que ali estava não era uma cidade, era uma extensa massa de alcatrão que ao arrefecer se moldara a si mesma em formas de prédios, telhados, chaminés, morto tudo, apagado tudo” (EC, 280). Errantes, os seis protagonistas que têm suas histórias contadas, guiados sempre por aquela que vê, chegam, enfim, a um destino que lhes parece estranhamente reservado. O narrador, com suas manhas de cineasta, sabe fazer do seu olhar uma câmera que ele amplia ou reduz segundo a pertinência da descrição: ora as grandes cenas de multidão como a da insurreição dos cegos ou o incêndio no manicômio, ora um pequeno gesto salvador, ora o voyeurismo de uma cena privada. O *close-up* e a câmera indiscreta serão, enfim, as estratégias de apreensão privilegiadas através das quais o narrador recolherá os pequenos gestos de afeto que deixam justamente entrever a *métaphore filée* do que vimos chamando até aqui de a “sobrevivência dos vagalumes”.

O romance encaminha-se para o desenlace com a chegada do pequeno grupo à casa da mulher do médico. Essa chegada ao apartamento é uma espécie de primeiro resgate da dignidade perdida. Suas portas haviam resistido às invasões aleatórias dos cegos perdidos na cidade, e a casa tinha sido preservada, de modo a converter a chegada dos sete peregrinos num retorno feliz ao ninho abandonado. Cada pequeno gesto narrado dá, então, à cena a dimensão da entrada num paraíso inviolado:

Vivíamos aqui, limitou-se a responder. [...] O médico meteu a mão num bolso interior do seu casaco novo e tirou as chaves. Ficou com elas no ar, à espera, mas a mulher guiou-lhe suavemente a mão em direção à fechadura. [...] Foi portanto a uma espécie de paraíso que chegaram os sete peregrinos, e tão forte foi esta impressão, a que, sem demasiada ofensa do rigor do termo, poderíamos chamar transcendental, que se detiveram à entrada, como tolhidos pelo inesperado cheiro duma casa fechada, noutro tempo teríamos corrido a abrir as janelas para arejar. (EC, 256-257).

O casal evoca então a vida ali vivida e o narrador acentua pequenos detalhes, como o fato de o médico ter consigo as *chaves* da casa, bem guardadas no bolso do *casaco novo*. Cinematograficamente a cena opta por um generoso *close up* em que a mulher do médico *guia as mãos do marido* de modo a ser ele a abrir a porta, espécie de garantia de que os pequenos gestos de humanidade podiam estar ainda vivos sobrepondo-se à pressa da necessidade. A dimensão transcendental daquele espaço mantido íntegro – *espécie de paraíso* para os *sete peregrinos* – completa-se então pelo “inesperado cheiro duma casa fechada” que contraria a menos valia que lhe seria atribuída pelo senso comum. Esse cheiro é como um bálsamo, uma marca do espaço

intocado, não contaminado, não violado. Um espaço original, com seu cheiro próprio, que de modo algum evocaria o desejo de “abrir as janelas para arejar”, não apenas pela circunstância óbvia de que o cheiro que viria de fora seria “pútrido, fétido, nauseabundo, pestilento” (EC, 258), mas também por outra razão bem mais profunda de preservação daquele útero maternal que exige necessariamente a garantia do fechamento acolhedor. Como refere Bachelard em *La poétique de l'espace*, “contra tudo e contra todos, a casa nos ajuda a dizer: serei um habitante do mundo, apesar do mundo” (BACHELARD, 1957, p. 62), o que convém perfeitamente à sensação de abrigo que esse encontro de uma casa com um passado vivido, uma casa de recantos conhecidos, podia representar não apenas para quem ali vivera, mas para a pequena comunidade que se formara em torno da mulher do médico. Eles voltavam a ser *habitantes do mundo, apesar do mundo*, mundo que etimologicamente (e à semelhança do conceito grego de cosmos), está ligado ao que é ordenado, puro, limpo. O caminho do manicômio-prisão ao apartamento-casa é literalmente a passagem do caos ao cosmo, do imundo, ao mundo.

A entrada no apartamento é, portanto, ritualística: retirar os sapatos no patamar, despir as roupas sujas, buscar roupas limpas, encontrar alguma pouca comida, depois sentar-se com a mesa posta e uma candeia a alumiar, *pequenina luz bruxuleante brilhando incerta mas brilhando, aqui no meio de nós, uma pequena luz que vacila exacta que bruxuleia firme que não ilumina apenas brilha*. “São umas luzes fraquinhas, [diz a mulher do médico] mas dá para vermos” (EC, 263). E enfim beber água pura de um garrafão, em boa hora recuperado pela memória do médico, preciosidade que restara de um tempo outro, antes de o casal ter sido enviado para o espaço da exclusão, e que passa a ser o símbolo de uma ressurreição na nova ceia comunitária, novo rito regido agora pela mulher do médico.

Vamos todos beber água pura, ponho os nossos melhores copos na mesa e vamos beber água pura. Agarrou desta vez a candeia e foi à cozinha, voltou com o garrafão, a luz entrava por ele, fazia cintilar a joia que tinha dentro. Colocou-o sobre a mesa, foi buscar os copos, os melhores que tinham, de cristal finíssimo, depois, lentamente, como se estivesse a officiar um rito, encheu-os. No fim disse, Bebamos. As mãos cegas procuraram e encontraram os copos, levantaram-nos tremendo. Bebamos, repetiu a mulher do médico. No centro da mesa a candeia era como o sol rodeado de astros brilhantes. (EC, 264).

É ainda Bachelard, em *L'eau et les rêves*, quem se refere à água clara como o modelo axiológico de todas as purificações. Aqui a imagem dessa água pura, a água lustral, aliada à candeia iluminada cuja luz a penetra, combina habilmente os dois elementos, o fogo e a água. A luz “entrava pelo garrafão e fazia cintilar a joia que tinha dentro”, completando por duas vias o ritual de purificação que culmina, enfim, em maior amplitude, na chuva que cai poderosa e formata o cenário de uma outra alusão plástica da cultura ocidental: a dança das Três Graças.

Temos então, nesse momento, o exemplo da tal “câmera indiscreta”, quando o narrador prefere transferir para um hipotético observador – estratégia absolutamente incongruente em termos referenciais de um mundo de cegos, mas possível na ficção – a descrição do banho das três mulheres na varanda do apartamento, lá onde também estavam os sapatos e as roupas, enfim toda a carga do imundo que lucrava com a água torrencial que lhes caía do céu. O espetáculo era de tal modo restaurador que facilmente poderia derivar para uma excessiva dose de sentimentalismo que aquele tempo da escassez certamente não justificaria. É, portanto, de

um imaginário olhar vindo de fora que a cena é analisada, julgada e afinal percebida na sua dimensão absolutamente redentora.

Talvez no prédio em frente, por detrás daquelas janelas fechadas, alguns cegos, homens, mulheres, acordados pela violência das bâtegas [...] recordem o tempo em que, assim, tal como estão agora, viam cair a chuva do céu. Não podem imaginar que estão além três mulheres nuas, nuas como vieram ao mundo, parecem loucas, devem de estar loucas, pessoas em seu perfeito juízo não se vão pôr a lavar numa varanda exposta aos reparos da vizinhança, menos ainda naquela figura, que importa que todos estejamos cegos, são coisas que não se devem fazer, meu Deus, como vai escorrendo a chuva por elas abaixo, como desce entre os seios, como se demora e perde na escuridão do púbis, como enfim alaga e rodeia as coxas, talvez tenhamos pensado mal delas injustamente, talvez não sejamos é capazes de ver o que de mais belo e glorioso aconteceu alguma vez na história da cidade, cai do chão da varanda uma toalha de espuma, quem me dera ir com ela, caindo interminavelmente, limpo, purificado, nu. (EC, 266).

[...]

Tu és bonita, disse a rapariga dos óculos escuros, como podes sabe-lo, se nunca me viste, Sonhei duas vezes contigo, [...] Eu também te vejo bonita, e nunca sonhei contigo, disse a mulher do primeiro cego [...] Vou-me chegando aos cinquenta, Como a minha mãe, E ela, Ela, quê, Continua a ser bonita, Já foi mais, É o que acontece a todos nós, sempre fomos mais alguma vez, Tu nunca foste tanto, disse a mulher do primeiro cego [...] A mulher do médico tem nervos de aço, e afinal a mulher do médico está desfeita em lágrimas por obra de um pronome pessoal, de um advérbio, de um verbo, de um adjetivo, meras categorias gramaticais, meros designativos, como o são igualmente as duas mulheres mais, as outras, pronomes indefinidos, também eles chorosos, que se abraçam à da oração completa, *três graças nuas sob a chuva que cai*. (EC, 267).

Tal como a mulher do médico que “tem nervos de aço, e afinal [...] está desfeita em lágrimas”, também o narrador acompanha a efusão de sentimentos evitando os arroubos sentimentais, esforçando-se por ver ali uma incongruência dos afetos, analisando o fato de aquela que até então não havia chorado se desfizesse absurdamente agora “por obra de um pronome pessoal, de um advérbio, de um verbo, de um adjetivo, meras categorias gramaticais, meros designativos”. Mas a verdade talvez esteja mesmo no sentido oposto desse esforço de racionalização do narrador que conhece bem o poder das palavras e a força das categorias gramaticais e dos designativos quando se agenciam como escritura, quando deixam de apenas apontar, informar, designar para se fazerem literatura.

Do mesmo modo incongruente e quase improvável na narração de um mundo de cegos é a inclusão de tantas referências plásticas da história ocidental. Neste romance que alia à cegueira branca a visão escura e caótica da cidade a que só o narrador e a mulher do médico podem aceder naquele mundo em dissolução, são as cores das metáforas plásticas uma forma de permanência da luz. Desde o jogo de adivinha dos quadros, desde a lavagem da mulher morta, desde a Marianne sem bandeira mas iluminada pela água que *lustralmente* lhe escorria pelo corpo, até à candeia de azeite atravessando de luz o garrafão de água pura e, enfim, o

banho das Três Graças, há *uma pequenina luz bruxuleante* que não abandona inteiramente a mais crua das experiências coletivas descritas por José Saramago.

A cena final é suficientemente elíptica para impedir que se encontre uma saída para o desastre. Nada aponta para outra tragédia iminente, mas também nada conduz a uma expectativa de ultrapassagem daquela cegueira ontológica para a qual o mar de leite poderia ter trazido uma verdadeira superação. Há, contudo, um velho cego de uma vista a quem um médico promete uma operação que lhe devolverá a outra vista sem as sombras de uma catarata; há uma jovem com uma vida de destino incerto que encontra nesse velho um amor; há um rapazito estrábico que perde a mãe e encontra uma família; há uma mulher, que nunca deixou de ver, mas que teve a generosidade de não roubar ao marido o pequeno lugar de detentor da chave do seu apartamento e de ajudá-lo para que fosse ele a abri-lo, devolvendo-lhe a ele, desde há tempos guiado, o precário mas simbólico lugar de quem ainda era capaz de abrir o mundo.

A mulher do médico ouve então a euforia dos que recobram a visão. Olha “para baixo, para a rua coberta de lixo” (EC, 310), imagem escatológica da peste coletiva; olha em seguida o céu e o vê todo branco. Um céu todo branco, nesse contexto, não escapa à denúncia de ser um céu todo cego, um eterno e sereno mar de leite. Se assim for, e é apenas uma hipótese cuja suposta chave o romance omite, teriam razão as inquietações camonianas diante das dores dos homens quando se pergunta: “Onde pode acolher-se um fraco humano, / Onde terá segura a curta vida / Que não se arme e se indigne o Céu sereno / Contra um bicho da terra tão pequeno?” (CAMÕES, 1977, I:106). A mulher do médico não terá pensado exatamente assim. Veio-lhe na verdade a ideia absurda de que chegara a sua vez de cegar. Para salvar-se, baixou os olhos: “A cidade ainda ali estava” (EC, 310). Cidade doente, imunda, coberta de despojos, infernal. Mas era certamente o que lhes sobrava. Só dali poderia haver talvez a chance de recomeçar. Recomeçar a partir do lixo, das ruínas deixadas pela história.

O romance, na verdade, não se fecha. Antes se suspende. E como se sabe, desde há muito, “o livro há-de ser [e é sempre] do que vai escrito nele” (RIBEIRO, 1990, p.79). Não há nada mais para além do ponto final. O que se pode dizer é que se o Sol não compareceu à festa ingênua das “pessoas que gritavam e cantavam”. Contudo restaram, no longo caminho pela selva escura, algumas pequeninas luzes bruxuleantes que o narrador foi disseminando como a atestar “a sobrevivência dos vagalumes”.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, H. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAMÕES, L. de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, 1977.

CAMUS, A. *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, Col. Idées, 1970.

CUNHA, A.G. da. *Dicionário analítico de Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Presença; INL-MEC, 1980.

BACHELARD, G. *L'eau et les rêves*. Paris : José Corti, 1942.

BACHELARD, G. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1957

BARTHES, R. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.

BARTHES, R. “Au Séminaire”. *L’Arc*, n. 56, 1º trimestre, p. 48-56, 1974.

DIDI-HUBERMAN, G. *A sobrevivência dos vagalumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RIBEIRO, Bernardim. *Menina e moça*. Introdução e fixação do texto: Helder Macedo. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

SARAMAGO, J. *Levantado do chão*. Lisboa: Caminho, 1980.

SARAMAGO, J. *Deste mundo e do outro*. Lisboa: Caminho, 1985.

SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SENA, J. de. *Lisboa, Círculo de Poesia*. Moraes Editores, 1958.

ARTIGO

¿Qué es real?

What's real?

Miguel Alberto Koleff 

Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina
E-mail: miguelkoleff@gmail.com

RESUMEN: En el presente texto me detengo en el abordaje de la novela *A jangada de pedra* [La balsa de pedra] de José Saramago, publicada en 1986, para abrir la discusión en torno al concepto de “lo real”. Apoyándome en una bibliografía selecta, dominada por el pensamiento de Giorgio Agamben principalmente, pretendo abrir líneas críticas que consideren la indeterminación, la probabilidad y el azar como subsidios de interpretación de su arquitectura ficcional. Decantada la alegoría como única variable de análisis (por haber quedado añeja después de treinta años de repetición incesante) y radicalizada la experiencia del COVID desde el año 2020, el artículo pretende ofrecer una nueva perspectiva de lectura poniendo al texto en el centro de la encrucijada existencial despertada por la pandemia.

PALABRAS CLAVE: Lo real, Indeterminación, Azar, Probabilidad, Misterio.

ABSTRACT: In the present text I take a closer look at the novel *A jangada de pedra* by José Saramago, published in 1986, in order to open a discussion on the concept of “the real”. Relying on a select bibliography, mainly dominated by the thought of Giorgio Agamben, I intend to open critical lines that consider indeterminacy, probability and chance as subsidies for the interpretation of his fictional architecture. Decanting allegory as the only variable of analysis (for having become stale after thirty years of incessant repetition) and radicalized the experience of COVID since 2020, the article aims to offer a new reading perspective by placing the text at the center of the existential crossroads awakened by the pandemic.

KEYWORDS: The real, Indeterminacy, Chance, Probability, Mystery.

COMO CITAR

KOLEFF, Miguel Alberto. ¿Qué es real? *Revista da Anpoll*, v.53, n.3, p. 41-53, 2022. doi: <https://doi.org/10.18309/ranpoll.v53i3.1835>

De repente tornámo-nos conscientes destas materialidades,
entrámos no mundo real, ou foi ele que nos arrombou a porta.

José Saramago,
A jangada de pedra

Misterio

Cuando Agamben formula su hipótesis acerca de la desaparición del físico italiano Ettore Majorana tiene en claro que la versión propuesta por Leonardo Sciascia en la novela *La desaparición de Majorana*, le resulta insuficiente. Coincide con él en valorar la causa según la cual el joven investigador “abandonó la física porque había visto que conduciría a la bomba atómica” (SCIASCIA, 2019, p. 91)¹, pero discrepa de la solución argüida por el novelista que lo imagina al final de sus días recluido en un monasterio después de abandonar su corta vida pública anestesiado por este hecho. A Agamben no le cierra ese argumento porque cree que su desaparición fue un acto consciente pensado hasta en sus mínimos detalles. A través del acto de desaparecer, nos dice el autor, Majorana experimentó en su propio cuerpo los presupuestos de la física cuántica con los que trabajaba y –por lo tanto– decidió “disolverse en la nada y borrar toda huella experimentalmente comprobable de su desaparición” (AGAMBEN, 2019, p. 59). Según la reflexión de Agamben, la ausencia del joven físico contiene en sí misma, “con sus propias motivaciones y su significado, una objeción decisiva a la naturaleza probabilística de la mecánica cuántica” (*Ibid.*, p. 58). En palabras textuales,

La hipótesis que intentamos proponer es que si la convención que rige la mecánica cuántica es que la *realidad debe eclipsarse en la probabilidad*, entonces la desaparición es el único modo en el cual lo real puede afirmarse perentoriamente como tal, sustrayéndose a la sujeción del cálculo. Majorana hizo de su propia persona la clave ejemplar de la condición de lo real en el universo probabilístico de la física contemporánea y produjo de este modo un acontecimiento al mismo tiempo absolutamente real y absolutamente improbable (*Ibid.*, p. 59) [El subrayado me pertenece].

Atentemos para estas últimas palabras, lo “absolutamente real” y lo “absolutamente improbable” porque son de alta valía para nuestro razonamiento. Aunque la única evidencia –a ojos vista– con las que cuentan el filósofo, y antes el novelista, es el embarque realizado el 25 de marzo de 1938 a las 22,30 hs. en un buque de vapor de la sociedad Tirrenoia que llevaba al precoz investigador de Nápoles a Palermo, en las dos cartas dirigidas a Carrelli, el director del Instituto de Física donde ejercía tareas de docencia, se anudan las versiones encontradas sobre el misterio de su desaparición. En una de ellas, fechada el mismo día de la partida, anticipa que ha de suicidarse [“He tomado una decisión que ya era inevitable”, (*Ibid.*, p. 8)] hecho éste que queda desestimado con la carta del día posterior en la que comunica su regreso

¹ La hipótesis de Sciascia es que el joven científico vio en 1934 lo que un investigador formado como Fermi, con el que estaba en contacto, no había podido ver: los experimentos que estaban realizando los físicos romanos sobre la radioactividad podían conducir a la separación del átomo de uranio (AGAMBEN, 2019, p. 13), es decir, a la fisión nuclear.

por haberse visto rechazado por el mar (*Ibid.*, p. 10). Como puede verse, “Majorana no desapareció después de la primera carta, que anunciaba su despedida definitiva, y no reapareció después de la segunda, que comunicaba su reaparición” (*Ibid.*, p. 12). Aunque hay testimonios infalibles sobre el embarque de retorno, nada ha podido apurarse sobre el misterio que siguió a su ausencia ya que persiste el hecho inobjetable de que Majorana nunca más fue visto. El espacio que crean las entrelíneas de las dos cartas da que pensar, sin duda alguna y Agamben hace bien en no salirse de ese marco porque la tensión entre desaparición y reaparición a las que alude el físico en esas misivas compromete la idea misma de “realidad” y las pone en conjunción con otras tantas del mismo campo semántico que crea a su paso: indeterminación, azar y probabilidad. Para Agamben, con su desaparición “Majorana le planteó a la ciencia la pregunta que todavía aguarda una respuesta que no puede exigírsele y que, no obstante, es ineludible: ¿Qué es real?” (*Ibid.*, p. 59).

No es nuestro propósito seguir de pies juntillas al pensador italiano, inclusive porque el aparato teórico que propicia nos resulta a menudo hermético, sino porque la categoría de “realidad” que le preocupa como aquellas otras de las que también se vale nos permiten hacer una aproximación a la ficción de José Saramago analizando su novela de 1986, *A jangada de pedra* [La balsa de piedra].

¿Qué es real?

La pregunta por lo real admite varias respuestas pero la más obvia de todas pasa por la alegoría. Cuando en el marco de la publicación de *A jangada de pedra*, José Saramago se refería a su texto, lo ponía en relación con esta categoría o bien, con su vecina más próxima, la metáfora, según puede leerse en algunas reseñas periodísticas a las que hemos tenido acceso:

La balsa de piedra consiste en una metáfora política y cultural (*Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 de diciembre de 1986) (GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 316).

Si el autor portugués referenciaba de este modo su propio libro era porque tenía clara consciencia de que ponía en juego una concepción de realidad claramente indemostrable. Atribuirle ese carácter lo autorizaba a exigirle al lector un vericuetto interpretativo que pasaba por el lenguaje indirecto, la vía oblicua, a través del cual debía sortear el recurso imaginético para llegar a su contenido. Las condiciones productivas del momento de edición subsidiaban este planteo porque el contexto –la incorporación de la Península Ibérica a la Comunidad Económica Europea– así lo dejaba entrever considerando las discusiones del período previo y la figura de la Península Ibérica transformada en balsa era una ejemplar manera de propiciar una discusión teórica.

Es verdad que la Península Ibérica y, por lo tanto, Portugal y España se distinguen del continente europeo por razones geológicas, físicas y culturales como la lengua, las instituciones, el derecho, todo (GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 316).

El tema es que 36 años después, no salirnos de ese enclave de lectura nos haría perder de vista la dimensión semántica de la literatura a la que muchas veces la alegoría, como lectura bi-sémica– nos empuja. El riesgo de proceder de esta manera es datar la obra y no poder salir

de la coyuntura que opera como telón de fondo, cuando de lo que se trata –siempre y en todo lugar– es de revitalizar las líneas de lectura fecundas de los textos en todas las circunstancias.

Otra manera de abordar la misma cuestión es recuperar los conceptos de la vieja preceptiva literaria, esos que nos hacen distinguir los conceptos de verosimilitud y de verdad y poner en alza a la primera en relación con la segunda. Según la vieja doctrina, la literatura no se ocupa necesariamente de lo real sino de “aquello que parece real” y que resiste cualquier lectura capaz de quebrar su coherencia. Este concepto de verosimilitud ha sido siempre útil a la hora de entender el relato fantástico y encontrarle asidero dentro del campo literario, sobre todo cuando guiado por sus grandes cultores. Al propio José Saramago el tema nunca le resultó ajeno sobre todo cuando –en el marco de sus intereses– la preocupación por la verdad y la falacia cobraron importancia.

La idea central de *La balsa de piedra* es algo que me ha preocupado siempre, que tiene que ver con la verdad y con la mentira, con lo cierto y lo falso, porque ¿qué difícil es trazar la frontera entre aquello que llamamos verdad y lo que no lo es! (ABC, Madrid, 20 de abril de 1989) (GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 321).

Una cosa es asegurar la verosimilitud y escandirse de la verdad (controlada y verificada) y otra cosa hacerle juego al engaño, la ilusión, la falsedad. Las valoraciones éticas de sus últimos trabajos así lo ponen en evidencia y tal vez sea, *A Caverna* [La Caverna], la mejor de sus manifestaciones más concretas porque construida bajo esa impronta.

Pero si es cierto que no podemos confiar ciegamente en la alegoría y menos todavía en una verdad apodíctica diferente de la verosimilitud narrativa, ¿cómo podemos entender hoy en día algo tan absurdo como el desprendimiento de la Península Ibérica del resto de Europa, transformada en una balsa que rumbea hacia el Sur? Creo que el COVID nos dio otra perspectiva porque –de repente– muchas cosas que parecían estar instaladas en un plano imaginario inmune a cualquier pretensión de legitimidad, empezó a mostrarse ferozmente actual y posible. Y mientras escribo estas líneas, la variante ómicron está haciendo estragos por todo el planeta. Es como si la irrupción de lo fantástico en la vida real y –después, su encarnadura– nos reclamara revisar nuestras endurecidas concepciones acerca de lo que es o no real.

Esta larga alocución con la que abro este apartado acusa el concepto de “lo real” de cuerpo entero en *A jangada de pedra* no para ponderar como plausible la ruptura de los Pirineos que hoy como ayer sigue siendo absurda cualquiera sea el lado desde que se la aborde, sino porque es preciso entender, la necesaria apelación al recurso fantástico como así también, su modo de organización de cara a la alegoría. Si bien es cierto que el hecho del resquebrajamiento de la cordillera es inconcebible por naturaleza, la base del relato –constituida por los viajeros y el perro– es perfectamente real en la medida en que ilustra los modos a través de los cuales se construye una comunidad humana con sus ventajas y limitaciones, con sus ambiciones y deseos, con su fuerza y con su impotencia, con su vida y con su finitud. Podemos decir, sin sonrojarnos, que el peso excesivo de la realidad de los personajes compensa la deriva ficcional del argumento y teje una relación ínsita entre lo real y lo imaginario en la que es necesario recalcar.

De todos modos, el peso decisivo de la evidencia pasa por otro lado. Lo que sorprende en la historia no es tanto la fidelidad al mundo tal como lo conocemos sino la “impotencia”

a la que la ficción nos conduce en el curso de la lectura². Tomamos el término “impotencia” de Giorgio Agamben, para entender aquello que sin ser materializado, posee las condiciones necesarias para efectivizarse sin necesidad de una demostración empírica. Un brazo acostumbrado a escribir –sin ninguna perturbación motriz o neurológica– puede escribir y no hace falta que lo veamos escribiendo para entender esta capacidad. En el caso de Saramago, un texto parido por lo absurdo, disponibiliza en clave de impotencia, toda una serie de absurdos que el lector asimila como veraces simplemente por su fuerza imaginética inicial³. Así que un perro recorra de norte a sur la península y que después rehaga ese trayecto para que el grupo de personajes se encuentre con María Guavaira, nos resulta poético y no inverosímil cuando se esperaría nuestra sorpresa, máxime si entendemos que era originario de Francia y que recaló en la Península Ibérica después de la grieta en los Pirineos, de un solo salto. Y así como este ejemplo, muchos otros –o casi todos– devenidos de la misma impronta.

En lo que sigue me gustaría plantear otro eje de comprensión siguiendo estos postulados. Pretendo entender la irrupción de lo fantástico (o de lo insólito, para ser fiel a Saramago) como uno de los elementos que forma parte de una fantasmagoría mayor como la que nos asalta en el presente con el covid⁴. De repente, el mundo físico tal como lo conocemos y la ciencia que nos rige, están sujetos a variaciones que no distan demasiado de las que aparecen en la ficción de Saramago construyendo hipótesis y tesis de las más variadas. El recurso al quantum, a la física cuántica no nos da ningún elemento de certeza (sobre todo porque mal la dominamos) pero nos deja la clara constatación de que algo se mueve en este mundo que conocemos y que estamos obligados a conectarnos con esa frecuencia. De una vez y para el futuro, *La balsa de piedra* con sus intrincados algoritmos fantásticos, nos da la clave de lo que supone la incertidumbre de la cultura contemporánea en este siglo XXI que viene presentándose muy conturbado. En este sentido, las reflexiones sobre la indeterminación, la probabilidad y el azar son solo acercamientos provisionarios a los instrumentos que debemos tener en cuenta si verdaderamente nos interesa conocer el mundo en el que vivimos. El último apartado, dedicado a Joana Carda y su vara de negrillo, alienta la esperanza de una “varita mágica” que nos permita descubrirnos todavía humanos y con un sensor social todavía valioso.

El principio de indeterminación

El principio de indeterminación es uno de los conceptos más relevantes de la física cuántica porque rompe con el principio de causa/consecuencia que acompaña a los fenómenos

² “Lo que con toda evidencia está en cuestión aquí es el modo de ser de la posibilidad, de existir independientemente de su realización efectiva” (AGAMBEN, 2019, p. 13).

³ “Si intentamos definir la probabilidad en los términos de Aristóteles podemos decir pues que esta es una potencia que se ha emancipado de su sometimiento jerárquico al acto” (AGAMBEN, 2019, p. 56) “La pura posibilidad ha sustituido a la realidad” (AGAMBEN, 2019, p. 57).

⁴ “Eso que llamamos ‘caso’ es la ficción de que lo probable y lo posible caigan en la realidad mientras que lo contrario es verdad: es lo real lo que, considerado de un modo determinado suspende su realidad y puede, de esta manera, caer en sí mismo en cuanto es meramente probable (AGAMBEN, 2019, p. 47) De lo que se trata es de “permitir una decisión sobre la realidad a través de una exacta valoración probabilística de las posibilidades” (*Ibid.*, p. 49).

del orden natural⁵. Según Agamben, “en la mecánica cuántica, las leyes naturales no conducen nunca a una completa determinación de lo que acontece en el espacio y en el tiempo y todo acaecer se remite al juego del azar y la probabilidad” (AGAMBEN, 2019, p. 37). Expliquemos este concepto de cara a nuestra novela: Pese a ser una “invención” de matriz ficcional, y a los efectos de asegurar su verosimilitud, Saramago recurrió a varios expedientes que no pueden ser descalificados de entrada⁶. Podemos reconocer –en este sentido– cuatro “preocupaciones” que convocan a los científicos más encumbrados para explayarse según su leal saber y entender. La primera vez, cuando se agrietan los Pirineos, proceso éste que se realiza en tres momentos concretos narrados en el segundo capítulo (el que afecta la gran laja natural, la de Orbaiceta y la de los Pirineos Orientales, en la frontera con Francia), después cuando se busca entender la navegación a medida que la separación de la costa (de Europa) se hace más evidente y más indomeñable; en tercer lugar, cuando parece que la balsa va a estrellarse contra las Islas Azores (capítulo 14) y por último, al girar sobre sí misma por un importante lapso de tiempo y –a continuación– direccionarse hacia el sur, entre África y la América Central. Los argumentos son de una radicalidad incuestionable; es como si a la par de construir una historia ficcional, se buscaran apoyaturas epistemológicas que le den autenticidad a las argucias narrativas. La descripción de las placas tectónicas puede sorprender al más novato por la autoridad con la que se formula, al punto de casi convencernos de su erudición y dejarnos rendidos por la evidencia:

Esqueciam esses que a rotação poderia estar a fazer-se simplesmente como uma placa pode rodar sobre outra placa, este xisto lameloso, repare-se, composto, como o seu nome está a dizer, de lamelas sobrepostas, se a adesão entre duas placas afrouxasse, uma poderia perfeitamente rodar sobre a outra, mantendo, é certo que teoricamente, um certo grau de união entre si que impedisse o total desligamento (SARAMAGO, 1986, p. 301).

Olvidaban éstos que la rotación podría estar haciéndose simplemente por una placa que rodara sobre otra placa, esta pizarra cenagosa, fijense, compuesta, como su nombre indica, por laminillas superpuestas, si la adhesión entre dos placas se aflojaba, na podría perfectamente girar sobre la otra, manteniendo, al menos teóricamente, cierto grado de unión entre sí capaz de impedir el total desligamiento (SARAMAGO, 1986, p. 374).

Algunos capítulos son manifestaciones siderales de este conocimiento (17 y 18), sobre todo el segundo de los mencionados, que opera con tesis preconfiguradas (primera, segunda, tercera y cuarta) y que anticipa los eventuales caminos de solución que seguirán los fenómenos tal como nos vienen siendo mostrados. Es posible hacer un parangón entre estos hechos y los

⁵ En el libro que venimos citando, Agamben señala la posición de Simone Weil a este respecto al expresar que la física cuántica se apartó de las nociones de energía y entropía que le daban esa entidad particular a la ciencia clásica: “Para nosotros, gente de Occidente, ocurrió algo bastante extraño con el cambio de siglo; hemos perdido la ciencia sin que nos hayamos percatado de ello, o por lo menos lo que desde hace cuatro siglos llamábamos con ese nombre. Lo que poseemos con ese nombre es algo distinto, radicalmente distinto, y no sabemos qué es” (AGAMBEN, 2019, p. 24).

⁶ “Uma alteração da estrutura geológica da cordilheira pirenaica resultara em ruptura contínua, em solução de continuidade física” (SARAMAGO, 1986, p. 39) [una alteración de la estructura geológica de la cordillera pirenaica se había resuelto en falla continua, en solución de continuidad física (SARAMAGO, 1999, p. 49)].

que suscitan los descubrimientos científicos de cara al coronavirus, ya que cada una de las novedades (la vacuna, el número de dosis) viene precedida de una declaración, tan autosuficiente como provisoria. No quiero perder de vista estas relaciones porque está implícita en las condiciones discursivas que justifican esta relectura del texto en clave de siglo XXI.

Hay que señalar, por último, un aspecto que no puede ser menoscabado y que tiene que ver con la “teoría del caos” que se adivina por atrás. Cada uno de los hechos que va ganando protagonismo en la narración provoca escozor en la comunidad, desde la primera grieta hasta la amenaza de estrellamiento que da lugar a la rotación de la Península sobre su eje. La respuesta casi unívoca al pánico colectivo es el caos, la movilización de la comunidad en busca de soluciones a las que asirse, las que, en casi en todos los casos, se identifican con la huida (el éxodo), la evacuación, la ocupación del territorio (de los hoteles) y la perturbación del colectivo [“multitud excitada, babel furiosa de gestos y gritos” (SARAMAGO, 1999, p. 50)⁷]. Los autos y las viviendas abandonadas son muestras inequívocas de los planes de salvataje que se quedan a medio camino cuando la amenaza se hace sentir. En todos los casos, las decisiones políticas y económicas de los países (de la propia Península y del mundo entero) se muestran insuficientes y sesgadas respecto de una respuesta decisiva y contundente ya que el aparato del poder pende del frágil hilo de la especulación científica. Es la misma trama que se observa en el *Ensaio sobre a cegueira* cuando el gobierno de turno quiere conducir la cuarentena y decidir las políticas de estado más efectivas. Todo ello se resume en el desorden manifiesto de la agitación popular. Hay que decir que Saramago no ahorra críticas sociales a esta cuestión y por eso, cuando expone las acciones de locura y desesperación que ganan fuerza en esta contienda, distingue el papel de los ricos y de los pobres en el acceso a las benesses del poder o a su postergación definitiva como sucede en el Capítulo 7.

La probabilidad y el azar

Llegamos al corazón de la reflexión que pretendemos realizar y por eso vamos a acompañarla de un extracto de la novela.

A situação, senhor Sassa, é muito grave, direi mais, gravíssima, a ruptura dos Pirinéus não se explica por causas naturais, ou então estaríamos mergulhados numa catástrofe planetária, foi a partir desta evidência que começámos a investigar casos insólitos ocorridos nestes últimos dias, e o seu é um deles, Duvido que atirar uma pedra ao mar possa ser causa de partir-se um continente, Não quero entrar em vãs filosofias, mas responda-me se vê alguma ligação ao facto de um macaco ter descido duma árvore há vinte milhões de anos e a fabricação duma bomba nuclear, A ligação é precisamente, esses vinte milhões de anos, Bem respondido, mas agora imaginemos que seria possível reduzir a horas o tempo entre uma causa, que neste caso seria o lançamento da sua pedra, e um efeito, que foi a separação da Europa, por outras palavras, imaginemos que, em condições normais, essa pedra atirada ao mar só produziria efeitos daqui por vinte milhões de anos, mas que, noutras condições,

⁷ Cuando la cita se incorpora al texto y continúa el desarrollo argumentativo, va reproducida sólo en español para no desentonar de la lengua en la que está escrito el artículo. Cuando cito en bloque, coloco los dos idiomas en que fue consultado el texto.

precisamente as da anormalidade que estamos a investigar, o efeito se verifica umas poucas horas, ou dias, depois, É pura especulação, a causa pode ser outra, Ou um conjunto concomitante delas, Então vão ter de investigar outros casos insólitos, É o que estamos a fazer, e os espanhóis também, como aquele homem que sente a terra a tremer, Por esse caminho, depois de examinarem os casos insólitos, terão de passar aos casos sólitos, Casos quê, Sólitos, Que quer dizer essa palavra, sólito é o contrário de insólito, o seu antónimo, Passeremos dos insólitos aos sólitos se for preciso, havemos de descobrir a causa, Vão ter muito que examinar, Estamos a começar, diga-me onde foi buscar a sua força. Joaquim Sassa não respondeu, fez emudecer a imaginação, tanto mais que o diálogo ameaçava tornar-se circular, agora teria de repetir, Não sei, e o resto seria igual, com algumas variantes, mas mínimas, sobretudo formais, mais aí mesmo se deveria acautelar, porque, como se sabe, pela forma se chega ao fundo, pelo continente ao conteúdo, pelo som da palavra ao significado dela (SARAMAGO, 1986, p. 54)

[La situación, señor Sassa, es muy grave, aún más, gravísima, la ruptura de los Pirineos no se explica por causas naturales, de ser así estaríamos metidos en un catástrofe planetaria, y a partir de esa evidencia hemos empezado a investigar casos insólitos ocurridos en estos últimos días, el suyo es uno de ellos, Dudo que tirar una piedra al mar pueda ser causa de que se rompa un continente, No quiero entrar en vanas filosofías, pero respóndame si ve alguna relación entre el hecho de que un mono haya bajado de un árbol hace veinte millones de años y la fabricación de una bomba nuclear, La relación es, precisamente, esos veinte millones de años, Buena respuesta, pero imaginemos ahora que es posible reducir a horas el tiempo entre una causa, que en este caso sería el lanzamiento de esa piedra, y un efecto, que es la separación de Europa, en otras palabras, imaginemos que, en condiciones normales, esa piedra tirada al mar no produce efectos hasta dentro de veinte millones de años, pero que, en otras circunstancias, precisamente las de la anormalidad que estamos investigando, el efecto se comprueba al cabo de pocas horas, o días, Es pura especulación, la causa puede ser otra, O un conjunto concomitante de ellas, Entonces va a tener que investigar otros casos insólitos, Es lo que estamos haciendo, y los españoles también, como el del hombre que siente temblar la tierra, por ese camino, después de examinar los casos insólitos, tendrán que pasar a los casos sólitos, Casos qué, Sólitos, Qué quiere decir esa palabra, Sólito es lo contrario de insólito, es su antónimo, Pasaremos de los insólitos a los sólitos si es preciso, tenemos que descubrir la causa, Van a tener mucho que examinar, Estamos empezando, dígame de dónde sacó su fuerza. Joaquim Sassa no respondió, hizo enmudecer la imaginación, porque el diálogo amenazaba con volverse circular, ahora tendría que repetir, No lo sé, y el resto sería igual, con algunas variantes, pero mínimas, sobre todo formales, pero ahí precisamente debería andar con más cautela, porque, como se sabe, por la forma se llega al fondo, por el continente al contenido, por el sonido de la palabra a su significado (SARAMAGO, 1999, p. 66)].

Prestemos atención a algunos mínimos pasajes del fragmento transcripto: a falta de una explicación científica (las causas naturales sin resolver) los casos insólitos ocupan el lugar vacante por el saber consagrado y éste no puede reducirse a uno solo, sino que se presenta en abanico, como múltiple y variado. De lo que se trata es de analizarlos y de ser posible, diagnosticarlos en forma individual y colectiva. En otras palabras, a falta de razones valederas que puedan evocarse, el “conjunto concomitante” (*sic*) de eventualidades es convocado en su reemplazo,

todo lo cual nos lleva a pensar la dinámica del azar y de la probabilidad como mecanismos que respaldan las acciones concretadas.

Hay una clara relación entre azar y probabilidad pero para entendernos mejor, vamos a considerar los dos términos por separado⁸. Por lo pronto, retomemos la idea del pasaje anterior vinculada a la “no causalidad” y la leamos en clave agambiana: “Si se da por supuesta una determinada cantidad de causas distintas que producen efectos de acuerdo a una necesidad rigurosa; si un conjunto de una determinada estructura aparece en esos efectos y si no pueden agruparse las causas en un conjunto de igual estructura, hay azar” (AGAMBEN, 2019, p. 30). Esto explica que el capítulo inicial de *A jangada de pedra*, nos ponga de cara a cinco situaciones en las que se puede avizorar una relación de coincidencia que funciona como alternativa a la separación de la Península Ibérica del resto de Europa. Vinculada a cuatro personajes, podríamos recurrir inclusive al término “causa” pero sólo con la salvedad de no utilizarlo imbricado a un dispositivo de saber. O sea, se trataría de una suerte de “causa” en la medida en que hay cierta responsabilidad (ficcionalmente hablando) en la acción de estos personajes para que el fenómeno se produzca: apoyar los pies en el suelo al levantarse de la silla, trazar una raya en el suelo, arrojar una piedra al mar y destejer una media. En el caso de José Anaiço, no puede hablarse de causa ni siquiera de manera metafórica porque su caso funciona como “caja de resonancia” de un fenómeno más amplio del que se vale como receptáculo; por eso, convoca sobre sí la bandada de estorninos que –en adelante– acompañan su recorrido.

Ahora bien, más allá de la especulación sobre las causas y su eficiencia o no, la contribución que podemos hacer al estudio de la novela pasa por otro lado: por entender el universo de lo probable como el verdadero universo de la ficción. No se trata de hacer transferencias precarias de un campo del saber en nombre de la vana ciencia cuanto de entender que el autor abortó la causa material y eficiente desplazando el contenido del texto hacia otro escenario, el de la pura probabilidad, ese en el cual trazar una vara en el suelo o arrojar una piedra al mar pueden legítimamente funcionar como los elementos que configuran la trama. Estamos en el terreno de la más absoluta sincronicidad, la misma que explica que el aleteo de una mariposa en el hemisferio sur sea capaz de impactar en el hemisferio norte. Sin entender esta lógica, dejamos prisionera a la novela de Saramago de una conceptualización que no puede ir más allá del relato fantástico y el riesgo de quedarnos en esta evidencia, es perdernos gran parte del significado que ella convoca y despliega a través de sus efectos.

En mi opinión, todo lo real es fantástico o, por decirlo de un modo más preciso, todo lo real es inquietante. La percepción de lo real, en las que intervienen los sentidos, no abarca todo lo real. El margen de lo que no se sabe o, mejor dicho, de lo que no se siente, es lo inquietante (José Saramago, *Diário de Lisboa*, 8 de marzo de 1980) (GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 304).

Frente a la explicación causal de la que se valen los científicos convocados por el relato (geólogos, sismólogos, vulcanólogos, oceanólogos etc.) la voz autorizada de la literatura propone

⁸ “Si el azar es inseparable, en este sentido, de la necesidad, la probabilidad es a su vez inseparable del azar” (AGAMBEN, 2019, p. 31).

una respuesta no menor: una diversidad de alternativas que son perfectamente factibles en el horizonte de la ficción y que le dan fuerza y vigor a la historia.

Retomemos algo de lo que ya hemos venido hablando. El concepto de azar se enlaza en esta lógica sin otra alternativa que la exige el propio razonamiento. Si no hay una causa eficiente que puede ser explicada por la ciencia, es porque de todo el conjunto de posibilidades que se abre al frente, los fenómenos que se eligen para darle forma y cierre a la historia son productos del más absoluto acaso. Ninguno de los personajes de la novela eligió ocupar el papel protagónico por ninguna acción premeditada: Joana agarró sin pensarlo la vara de negrillo que vio en el suelo y trazó la raya en la tierra, Joaquín Sassa hizo lo mismo con la piedra y María Guavaira destejó la media porque necesitaba la lana. Cada una de esas acciones realizadas son azarosas en un doble sentido, porque no fueron pensadas ni reflexionadas por los personajes; y porque así como hicieron eso, podrían haber hecho otra cosa. Ninguno de los personajes está “adherido” a la acción realizada. Agamben alude a este fenómeno con la expresión “causa accidental” (AGAMBEN, 2019, p. 55) que recupera de Aristóteles, poniendo el eje, no en la sustancia misma de las cosas, sino en el propio accidente que las propicia.

Antes de reservar una información particularizada ligada al personaje de la obra que nos resulta más potente: Joana Carda, me gustaría pasar revista a las particularidades que vinculan azar y probabilidad en el conjunto de los personajes seleccionados por el autor. En todos los casos hay un lazo que une un sujeto a un objeto y una acción determinada pero no todos tienen la misma importancia ni la misma duración. Veamos uno por uno.

Mas este homem que dorme lançou um rochedo ao mar, e Joana Carda cortou o chão em dois, e José Anaiço foi o rei dos estorninhos, e pedro Orce faz tremer a terra com os pés e o Cão veio não se sabe donde para juntar estas pessoas, E mais que aos outros me juntou a ti, puxei o fio e vieste até à minha porta (SARAMAGO, 1986, p. 198)

Pero este hombre que duerme lanzó una piedra al mar, y Joana Carda cortó el suelo en dos, y José Anaiço fue el reyde los estorninos, y el perro ha venido de no se sabe dónde para reunirlos a todos, más que a los otros me unió a ti, tiré del hilo y llegaste a mi puerta (SARAMAGO, 1999, p. 242)

El día del agrietamiento de los Pirineos, José Anaiço estaba en el Ribatejo y de repente es seguido por una bandada de estorninos que lo asaltan por casualidad; desde entonces, el tránsito de su vida cotidiana se ve afectado por esa circunstancia y por lo tanto, impacta en el curso de su desplazamiento. Los estorninos lo acompañan en el viaje hasta Lisboa y desaparecen después del encuentro con Joana Carda. Su incidencia en la ruptura de la Península Ibérica es azarosa y si está asociada como “causa accidental” es porque pertenece al conjunto de los fenómenos extraños que busca la policía y el dispositivo científico instalado por el poder civil:

Pede-se também a todas as pessoas que saibam de casos estranhos, de fenómenos inexplicáveis, de sinais duvidosos, que avisem prontamente as autoridades mais próximas (SARAMAGO, 1986, p. 58).

Se ruega también a todos aquellos que sepan de casos extraños, de fenómenos inexplicables, de señales dudosas, que avisen de inmediato a las autoridades más próximas (SARAMAGO, 1999, p. 70).

Pedro Orce reúne las cualidades de causa accidental y caja de resonancia porque si por un lado golpea con los pies en el suelo al levantarse de la silla provocando con ello la ruptura de los Pirineos, después de esa experiencia, percibirá que la tierra se mueve a todo momento, al punto de transformarse en un sismógrafo viviente. Se trata de un fenómeno que lo acompaña hasta la hora de su muerte. Lo mismo podría decirse de Ardent (Constante), el perro que lo acompaña, ya que el personaje le reconoce el mismo efecto, “la tierra tiembla bajo las patas de este perro” (SARAMAGO, 1999, p. 183).

Joana Carda, Maria Guavaira y Joaquín Sassa están diseñados –desde el punto de vista estructural– según el mismo formato: los tres se vinculan a un objeto y al manipularlo producen el resquebrajamiento de la Península Ibérica de manera simultánea. Sin embargo, la naturaleza de la cosa es diferente en cada uno de ellos: la piedra que Joaquín Sassa arrojó al mar se sumergió en las honduras y no hubo necesidad de ir hasta la orilla para verificar su hundimiento (es el único lugar por el que no pasan los viajeros, recordemos, ya que la prueba es irreconocible por este motivo); la lana del ovillo de Maria Guavaira asumió vida propia y se hizo imparable, tanto que ayudó a Constante a reunir a todos los viajeros por llevarlo en su boca; sin embargo, el hilo azul no acompaña a la mujer en el largo viaje que inicia en compañía de los otros sino que queda en su casa aguardando su retorno. El caso de la vara de negrillo es el más “espinoso” de todos; porque produjo un efecto mágico (no en vano se lo asocia a la varita mágica) y se mantuvo fiel a los viajeros hasta alcanzar un destino definitivo en la tumba de Pedro Orce. Inclusive, la última frase del texto le da un sabor particular porque se transforma en promesa de resurrección o –como bien hoy diríamos– de nueva normalidad:

A vara de negrilho está verde, talvez floresça no ano que vem.
(SARAMAGO, 1986, p. 330).

La vara de negrillo está verde, tal vez florezca para el año que viene.
(SARAMAGO, 1999, p. 412)

La varita mágica y el proyecto de Saramago con lo probable

En el excursus anterior, al aludir a los personajes, los objetos y las acciones involuntarias que provocaron la separación de la Península Ibérica del resto de Europa y su navegación por el Atlántico, señalamos casi al pasar que no todos ellos tenían la misma importancia en la trama y menos aún en las implicaciones ético-políticas que la recorrían. Me gustaría detenerme –en consecuencia– en el papel desempeñado por Joana Carda que –a mi juicio– es junto con Pedro Orce –por otras razones– la figura de avanzada que protagoniza el relato de Saramago.

Joana encuentra una vara de negrillo en el suelo –ya lo dijimos– y traza una línea que provoca sincrónicamente (por coincidencia) el “absurdo” que da origen a la novela. Esa vara, que era de una encina pero que podría haber sido de cualquier otro árbol, por efecto del movimiento (y de la acción del personaje) se configura en una suerte de varita mágica; es decir se carga de poder y por eso puede no sólo adivinar la escisión del continente sino también crear y construir a través de su movimiento acontecimientos que se desarrollan por su intermedio. No perdamos de vista que la señal trazada en el suelo no se borra ni se aplaca “ni con el

viento, ni echándole agua encima, ni raspando, ni barriendo con una escoba, ni pisotéandola” (SARAMAGO, 1999, p. 157).

Si bien, su poder se ha visto disminuido después del importante servicio prestado, volverá a cumplir un rol importante cuando el grupo de viajeros tenga que decidir si se mantiene firme o desanda sus pasos después de la desavenencia provocada por las mujeres al vincularse sexualmente con Pedro Orce. Cuando las palabras parecían haber sido cooptadas por el silencio y la naciente comunidad, destinada a claudicar, Joana toma nuevamente la vara de negrillo y traza una raya parecida a la primera para proponer un nuevo acuerdo de convivencia.

A vara com que risquei o chão deixou de ter virtude, mas ainda pode servir para fazer outro risco aqui, então saberemos quem fica de um lado e quem fica do outro, se não pudermos ficar todos juntos do mesmo lado (SARAMAGO, 1986, p. 290)

La vara con la que rayé el suelo ha perdido su virtud, pero va a servir aún para hacer aquí otra raya, y vamos a saber quién se queda de un lado y quién del otro, si es que no podemos quedarnos todos juntos del mismo lado (SARAMAGO, 1999, p. 358)

No puede hablarse de virtud en este caso, pero lo cierto es que el recurso resulta efectivo para reconstituir la armonía original y garantizar que las cosas sigan su curso normal. Sobre el final y como ya recordamos, un tercer efecto tendrá esa misma rama cuando ya muerto Pedro Orce, Joana la abandone sobre su tumba con el deseo de que reverdezca y augure un nuevo mañana.

A lo largo de esta exposición le atribuí valores a la vara de negrillo que son los que el personaje le ha concedido confiando menos en su propia fuerza que en las ventajas del objeto en cuestión “Levantei o pau do chão, sentia-o vivo como se ele fosse toda a árvore de que tinha sido cortado” (SARAMAGO, 1986, p. 148) [“Levanté el palo del suelo, lo notaba vivo como si él fuera todo el árbol del que había sido cortado” (SARAMAGO, 1999, p. 180)]. Las palabras “magia” y “suerte” están asociadas en la idea de la varita mágica y por eso se convocan mutuamente cuando se referencia el objeto. En español, la palabra “azar” tiene también dos significados; apuntala el “acaso” por un lado pero, por el otro, la “suerte”. Si subsidia la noción de azar y de probabilidad de la que vinimos hablando a lo largo de esta reflexión, no tiene menos para decir respecto de la buena nueva de la que viene acompañada. En este sentido, y como dice Byung-Chul Han, funciona como un proyectil, es decir, realiza por su intermedio un proyecto que alcanza a todos y a cada uno (HAN, 2019 [2010,2016], p. 96) de los que se ve reconocido en ese acto.

Me interesa detenerme en esta idea de proyecto porque es absolutamente afín al planteo realizado en estas páginas y se conecta con “lo probable” del planteo narrativo. Señalé bien al inicio que afincarnos en la alegoría y en su inmutabilidad, nos hacía perder de vista que a Saramago le interesaba evidenciar uno de los modos de la probabilidad cuando eligió escribir esta novela. Que no le bastaba servirse de la vía indirecta para afirmar su posicionamiento como “jugar” con la eventualidad que la circunstancia imaginaria puso a su disposición.

Mi trabajo versa sobre la posibilidad de lo imposible. Le pido al lector que hagamos un pacto; aunque la idea sea absurda, lo importante es imaginar su desarrollo. La idea es el punto de partida, pero el desarrollo es siempre racional y lógico (*The Guardian*, Londres, 22 de noviembre de 2008) (GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 244).

Al cerrar ese trabajo, no solo quiero ratificar esta presunción como dar un paso más y potenciar a Saramago como el creador de “mundos posibles” diferentes de los conocidos. Quiero hacerlo porque en un contexto de “nuevas normalidades” nos urge repensarnos a nosotros mismos como así también el mundo que hemos heredado para darle otro alcance, hacerlo más habitable y de la mejor manera. Trabajar con las probabilidades y no con la realidad tal como lo conocemos puede ser una alternativa y una de las mejores frente a la responsabilidad que nos cabe, la de seguir siendo humanos después del coronavirus. Saramago no se escande de lo real por la vía de lo fantástico⁹ pero sí se vale del recurso para recuperar una realidad mayor, de una hondura personal y colectiva que pasa por sus personajes y por los gestos de resistencia a los que se atreven.

REFERENCIAS

- AGAMBEN, G. *Qué es real?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2019.
- GÓMEZ AGUILERA, F. *José Saramago en sus palabras*. Buenos Aires: Alfaguara, 2010.
- HAN, B.-C. *La sociedad del cansancio*. Trad. A. Saratxaga Arregui e A. Ciria. Buenos Aires: Herder, 2019 [2010, 2016].
- SARAMAGO, J. *A jangada de pedra*. Lisboa: Caminho, 1986.
- SARAMAGO, J. *La balsa de piedra*. Buenos Aires: Alfaguara, 1999.
- SCIASCIA, L. *La desaparición de Majorana*. Trad. Juan Manuel Salmerón Buenos Aires: Tusquets, 2019.

⁹ No es lo fantástico por lo fantástico, sino lo fantástico en cuanto elemento de lo real, integrado en lo real. No es que yo tenga gusto por lo fantástico, sino de querer hacer más rico, más denso, más frondoso... lo real (Gómez Aguilera, 2010, p. 313).

ARTIGO

A ironia romântica e a educação do olhar: uma reflexão sobre a obra de José Saramago

Romantic irony and the education of the gaze:
a reflection on José Saramago's works

Shirley de Souza Gomes Carreira 

Universidade do Estado do Rio de Janeiro. São Gonçalo, RJ, Brasil
E-mail: shirleysgcarr@gmail.com

RESUMO: Este artigo propõe uma reflexão sobre a ironia em obras de José Saramago, não apenas como estratégia retórica, mas principalmente como ironia romântica. Desde *Memorial do Convento*, Saramago teceu um elo entre as intrusões dos seus narradores e um projeto subliminar de educação do olhar que veio a se revelar explicitamente por meio da epígrafe de *Ensaio sobre a cegueira*. Ao usar ostensivamente o discurso irônico que David Muecke (1995) categoriza como instâncias de ironia situacional e ironia verbal, Saramago aponta para “valores éticos [que] nascem entranhados no valor estético” (GRAÇA *apud* JAMES, 1995, p.11); valores que continuam a interpelar o passado e o presente. Assim, o artigo propõe a análise do *ethos* irônico que se manifesta nos romances de Saramago como presentificação da mundividência do autor.

PALAVRAS-CHAVE: Ironia Romântica, Saramago, Educação do Olhar.

ABSTRACT: This article proposes a reflection on irony in José Saramago's works, not only as a rhetorical strategy, but mainly as a romantic irony. Since *Baltasar and Blimunda*, Saramago has woven a link between the intrusions of his narrators and a subliminal project of education of the gaze that came to be revealed explicitly through the epigraph of *Blindness*. By ostensibly using the ironic discourse that David Muecke (1995) categorizes as instances of situational and verbal irony, Saramago points to “ethical values [that] are born ingrained in aesthetic value” (GRAÇA *apud* JAMES, 1995, p.11); values that continue to question the past and the present. Thus, the article proposes the analysis of the ironic *ethos* that manifests itself in Saramago's novels as the presentification of the author's worldview.

KEYWORDS: Romantic Irony, Saramago, Education of the Gaze.

COMO CITAR

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. A ironia romântica e a educação do olhar: uma reflexão sobre a obra de José Saramago. *Revista da Anpoll*, v.53, n.3, p. 54-64, 2022. doi: <https://doi.org/10.18309/ranpoll.v53i3.1804>



Introdução

Em um ensaio publicado em 1988 no Brasil, Saramago negou a distinção entre o autor empírico e o narrador, contrariando, assim, um dos princípios da narratologia, além de abrir espaço para uma longa discussão sobre um “jogo pedagógico” que se, por um lado, leva o leitor a aceitar “voluntária e prazerosamente [...] a perspectiva político-ideológica tanto do narrador principal quanto da instância autorial” (LEPECKI, 1988, p. 89), por outro, se opõe à percepção contemporânea da obra literária “plurissignificativa, ‘aberta’ à participação do leitor na construção de sentidos” (PINTO, 2009, p. 3).

O fato é que o uso da ironia é uma característica marcante da obra de Saramago, não só como estratégia retórica, mas principalmente como ironia romântica, termo advindo do romantismo alemão, mais objetivamente dos fragmentos de Friedrich Schlegel (1971), que introduziu o estudo filosófico da ironia na análise literária. Ao explicar sua teoria, Schlegel, citado por Muecke (1995, p.40), afirmou que “a ironia é a análise da tese e da antítese”, “a forma do paradoxo”. Embora tenha primeiro surgido como teoria, na prática, a ironia romântica consiste na autorreflexividade do texto, que expõe a ficcionalidade do produto estético, conforme sinaliza Karin Volobuef:

[...] a ironia romântica [...] não se esgota na mera interrupção do fluxo narrativo com o narrador dirigindo-se ao leitor. É, muito além disso, um recurso que se destina a fomentar uma constante discussão e reflexão sobre literatura – um processo do qual o leitor forçosamente participa. Essa participação é alcançada na medida em que o escritor destrói a ilusão de verossimilhança e desnuda o caráter ficcional da narrativa, chamando a atenção do leitor para como o texto foi construído. (VOLOBUEF, 1998, p. 99)

Em “José Saramago e a poética da narrativa: uma ordem por decifrar”, Carlos Reis afirma que Saramago “é um dos escritores do nosso tempo em quem mais intensa e às vezes provocatoriamente lemos um pensamento sobre a narrativa”; provocações que correspondem “a um desafio cultivado pelo *ethos* pós-modernista: questionar e até parodiar a teoria, por vezes em contexto metaficcional e em ritmo de desconstrução de conceitos e de rotinas narrativas aparentemente estáveis” (REIS, 2019).

Pensando nessa ruptura de distinção entre narrador e autor que Saramago defendia como uma provocação do autor em consonância com uma perspectiva pós-moderna, propomos, neste breve texto, uma leitura do entrelaçamento da ironia romântica e um projeto subliminar de educação do olhar, que se desenvolve na primeira fase da sua escrita romanesca e eclode com mais evidência na epígrafe de *Ensaio sobre a cegueira*: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”.

Ressaltamos que o que denominamos educação do olhar não implica uma intenção pedagógica que impõe uma ótica fechada, mas, sim, uma provocação ao leitor que resulta em respostas, positivas ou negativas, promovendo, de um modo ou de outro, uma reflexão sobre a maneira de ver o mundo.

Para corroborar nossa perspectiva de análise, voltamo-nos para o posicionamento de Linda Hutcheon (1994) em *Irony's edge*, onde a autora enfatiza o processo de transferência do ponto de vista do ironista para o do decodificador ou intérprete. Para Hutcheon a ironia ocorre no espaço entre o “dito” e o “não dito” e o seu significado é inclusivo e relacional, estabelecendo

as bases sobre as quais o significado da ironia será inferido. Assim, cabe a quem interpreta decidir se a elocução é irônica ou não, bem como os sentidos que ela pode ter.

Em sua reflexão sobre a ótica pós-moderna, Hutcheon (1991, p.84) já argumentava que o questionamento de um conceito é uma indagação acerca da sua relação com a experiência.

A nossa proposta pauta-se na crença de que a função primordial da metaficção reside na possibilidade de reflexão que oferece ao leitor, pois, como aprendemos através da máxima de Hebbel, “numa obra de arte o intelecto faz perguntas; não as responde” (*apud* MERQUIOR, 1980, p.41.). Essa parece ser também a perspectiva de Reis no excerto a seguir:

a poética saramaguiana não é (nem poderia ser) um normativo fechado, com intuito prescritivo e ancorado numa conceptualização teórica que, aliás, não cabe ao escritor. Além disso, a poética saramaguiana expressa-se, não raras vezes, sob o signo daquele impulso paródico, desconstrutivo e descanonizador que é uma das marcas de água da identidade literária do escritor (REIS, 2019).

Assim, a apropriação das estratégias típicas da ironia romântica nos romances de Saramago dá-se no âmbito do impulso mencionado por Reis, sem, no entanto, destituir-se do caráter axiológico que permeia a poética saramaguiana.

Da ironia como método

Derivada etimologicamente da palavra *ειρωνεία* (*eironéia*), a ironia surge na Grécia Antiga com o significado de “[...] aquele que fingia não saber ou não conhecer do assunto tratado, que falava ou agia com dissimulação com o intuito de mascarar, esquivar e ocultar algo” (CUDDON, 1999, p. 428). Mais tarde, foi associada ao conceito socrático de *Maiêutica* e generalizou-se por meio dos diálogos platônicos. Segundo Sage (1980, p. 206 *apud* BRAIT, 1996, p. 29):

o primeiro sentido dessa palavra grega é interrogação. A ironia socrática é essa arte de interrogar e de responder, pela qual Sócrates de uma primeira questão obtém uma primeira resposta, e de questões subsidiárias em questões subsidiárias, respostas variadas que lhe permitem mostrar a incoerência até que o interlocutor admita a sua ignorância. Eis porque Sócrates jamais escreveu. A ironia, o jogo filosófico de questões e respostas, é discurso.

O jogo filosófico de Sócrates ocorria em duas fases distintas, a *confutação* (ou *elenchos*) e a *maiêutica*. A primeira consistia na dialética *persi*, na qual Sócrates buscava destituir seu interlocutor de conceitos prévios e da presunção do conhecimento, e, a partir do momento em que este admitia a sua ignorância a respeito do objeto do diálogo, instaurava-se a *maiêutica*, ou seja, o “nascimento” de novas idéias a respeito do assunto discutido. Entretanto, enquanto o debate de ideias socrático ocorria com um interlocutor “real”, a ironia romântica se apresenta como uma versão desse jogo, em que a ironia passa a configurar-se como “a reflexão e metarreflexão artísticas”, descortinando a atitude do criador ante a sua própria obra e existência (MEDEIROS, 2014). Ao desfazer a ilusão da representação,

o narrador/autor pode contar uma história, a história que quiser, conduzi-la como lhe aprouver, porque só ele a conhece (ou só ele pode inventá-la). Paradoxalmente, porém, só o pode fazer porque há quem o entenda, quem acredite nesse saber, quem se disponha a entrar nessa comunicação (DUARTE, 2006, p. 42-43).

A perspectiva de Duarte abre espaço para a identificação de semelhanças e diferenças entre o *ethos* do enunciador/autor, que se depreende pela totalidade de sua obra, e o *ethos* do narrador, construído a partir de uma obra singular. É nessa possibilidade, também, que Camila Muner (2010) se apoia ao analisar narrativas de Saramago a partir do que ela denomina “*ethos irônico*” do autor, que carrega, indiscutivelmente, sua mundividência.

Para Garlet e Zamberlan (2020, p. 200), “na obra saramaguiana, o procedimento irônico cumpre uma função dialógica e dialética, distanciando-se do riso descompromissado e acolhendo um potencial crítico com peso axiológico humanista”. Esse potencial se desenvolve em grande parte por meio de estratégias discursivas compatíveis com a ironia romântica.

A ironia em romances de Saramago

Toda ironia contém pistas da mundividência do ironista. Tendo em vista que as principais características da ironia romântica são: a noção de contradição como essencial a um discurso dialeticamente estruturado, a distância entre o dito e o pretendido, e a existência de um leitor capaz de perceber o propósito do discurso contraditório (BRAIT, 1996), buscaremos ilustrar com passagens dos romances de Saramago o modo como ele constrói o seu “*ethos irônico*” (MUNER, 2010). Para tanto, recorreremos ao estudo de David Muecke (1995), intitulado *Ironia e irônico*, em que o teórico estabelece uma classificação pormenorizada da ironia, bem como uma distinção entre ironia verbal e ironia situacional, em que a primeira implica a presença de um ironista que, intencionalmente, rompe a ilusão criada pela própria obra de arte; enquanto que a segunda é gerada por um estado de coisas ou por resultados de eventos que são percebidos como irônicos.

A *educação do olhar* consiste em captar a atenção do leitor para que este atente para valores éticos que surgem entranhados no objeto estético. “A dicotomia ver/olhar aparece pela primeira vez em *Memorial do convento* (1982), romance que estabelece um diálogo com a história e questiona o olhar que o homem contemporâneo lança não só ao passado, mas também ao presente” (CARREIRA, 2006, p. 2). Nele, a visão se manifesta duplamente: no universo ficcional – por meio do dom de Blimunda – e no plano do discurso, graças à ótica de um narrador contemporâneo, que, inscrito no contexto histórico-social do século XVIII, revela o que a historiografia oficial não registra. É nesse processo revisionista da História que começa a delinear-se o projeto de educação do olhar. As transgressões que o romance promove – dos códigos religiosos e morais, do poder institucionalizado e do discurso – se processam por meio de uma inversão paródica e da ironia.

O papel de Blimunda no universo ficcional encontra eco no do narrador no plano do discurso, pois este invade o relato em um processo discursivo de “ver por dentro” (CARREIRA, 2006). Ao fazê-lo, irrompe no texto em instâncias de ironia tanto verbal quanto situacional, algumas vezes aludindo aos poderes da personagem.

Tomemos como exemplo a voz anônima que surge no texto de *Memorial do Convento*, que assim se expressa:

[...] este é o único e verdadeiro Santo Sudário que existe na cristandade, minhas senhoras e meus senhores, como todos os outros são igualmente verdadeiros e únicos, ou não seriam à mesma hora mostrados em tão diferentes lugares do mundo, mas, porque está em Portugal, é o mais vero de todos e único mesmo (SARAMAGO, 1982, p. 32).

A ironia na citação é intencional, pois contém um paradoxo que envolve a implicação semântica dos adjetivos “verdadeiro” e “único”. O *locus* interpretativo, porém, está além, no amplamente divulgado ateísmo do autor, que, assim, projeta traços das suas idiossincrasias no texto, por meio da intrusão. A par do seu posicionamento pessoal, resta claro que o texto se reporta à prática da simonia no final da Idade Média, que provocou sérios problemas à postura moral da Igreja. A passagem é um exemplo do que Muecke (1995) define como *instrumental irony* ou ironia verbal, em que o ironista finge não estar ciente do que realmente diz.

Um outro exemplo de ironia verbal pode ser observado na passagem em que Blimunda sai em busca de Baltasar, que desaparece no céu enquanto faz uma inspeção à passarola, e, no caminho, sofre o assédio de um frade e o mata:

Um vulto passou diante duma fresta, a luz desenhou um perfil torcido na parede rugosa de pedra. Imediatamente Blimunda soube que era o frade do caminho. Dissera-lhe onde podia arranjar abrigo, vinha saber se fora seguido o conselho, mas não por caridade cristã. Deitou-se Blimunda para trás, silenciosamente, e ficou quieta, talvez que ele a não visse, talvez a visse e dissesse, Descansa, pobre alma fatigada, se assim fosse seria um verdadeiro milagre, e tão edificante, mas a verdade não é essa, a verdade é que *o frade vem a saciar a carne, nem lho podemos levar a mal, aqui neste deserto, no tecto do mundo, que dolorosa é a vida das pessoas* (SARAMAGO, 1982, p. 345, grifo nosso).

O conteúdo axiológico associado à ironia verbal provoca uma resposta do leitor ante a licenciosidade reinante à época em que a história se passa. Como Teresa Cristina Cerdeira (1989, p. 47) nos faz lembrar, o “clero secular e regular no Portugal de setecentos era numeroso levava [...] uma vida de hipocrisia e libertinagem, como em outros países da Cristandade”.

Nem sempre as tipologias da ironia ocorrem de modo isolado. O exemplo a seguir é um caso típico de ironia verbal decorrente da ironia situacional. Muito embora o narrador esteja a descrever o cerimonial que precedeu o sepultamento do filho de el-rei, ele se enuncia ironicamente, expressando um juízo de valor:

[...] e quando o caixão foi colocado nas andas que o haviam de transportar, descobriu-se el-rei e pai, tendo-se descoberto e coberto outra vez, voltou para o paço, são as desumanidades do protocolo. Lá seguiu o infante sozinho (...) pelas ruas por onde o funeral passa estão em alas os soldados, mais os frades de todas as ordens, sem exceção, além dos medicantes como donos da casa que receberá o menino morto de desmame, como mereceram o convento que vai ser construído na vila de Mafra, onde há menos de um ano foi enterrado um rapazito de quem não chegou

a averiguar-se o nome e que levou acompanhamento completo, iam os pais, e os avós, e os tios, outros parentes, *quando o infante Dom Pedro chegar ao céu e souber destas diferenças, vai ter um grande desgosto* (SARAMAGO, 1982, p. 95, grifo nosso).

O ironista, por meio de sua intrusão, revela as contradições e incongruências do sistema e utiliza a ironia para convocar a reflexão do leitor, incitando-o a “ver” além da situação que se apresenta.

Em outra passagem do romance, ele assim descreve a aterissagem da passarola:

[...] é bem verdade que não se acabam os milagres, e *este foi dos bons, nem foi preciso invocar São Cristovão, ele lá estava, vigiando o trânsito, viu aquele avião desgovernado, deitou-lhe a grande mão e evitou a catástrofe, para seu primeiro milagre aéreo não esteve nada mal* (SARAMAGO, 1982, p. 179).

O contraste entre o conhecimento do mundo do narrador do século XX e o evento situado no século XVIII serve à intenção do autor de não apenas desconstruir o discurso religioso através da ironia verbal, como também de desnudar o caráter ficcional da narrativa.

A intrusão do narrador está presente nos romances seguintes em maior ou menor grau. Para dar continuidade à exemplificação da presença da ironia romântica na obra de Saramago, passamos a *O ano da morte de Ricardo Reis*; não sem antes mencionar a perspectiva de Jaderston de Almeida Santana (2015, p. 8), que, em sua análise das marcas da autoria no referido romance, vê na voz “autoral” a exposição de uma “prosa retórica que deita raízes em uma longa tradição de autores comentadores”.

Nesse romance, o diálogo intertextual propicia variadas instâncias de intrusão, que visam não apenas discutir a literatura como refletora de si mesma, mas também propor ao leitor uma reflexão sobre a produção heteronímica e literária de Pessoa, como no excerto a seguir:

Ora, Ricardo Reis é um espectador do espectáculo do mundo, *sábio se isso for sabedoria, alheio e indiferente por educação e atitude*, mas trémulo porque uma simples nuvem passou, afinal é tão fácil compreender os antigos gregos e romanos quando acreditavam que se moviam entre deuses, que eles os assistiam em todos os momentos e lugares, à sombra duma árvore, ao pé duma fonte, no interior denso e rumoroso duma floresta, na beira do mar ou sobre as vagas, na cama com quem se queria, mulher humana, ou deusa, se o queria ela. *Falta a Ricardo Reis um cãozito de cego, uma bengalita, uma luz adiante*, que este mundo e esta Lisboa são uma névoa escura onde se perde o sul e o norte, o leste e o oeste, onde o único caminho aberto é para baixo, se um homem se abandona cai a fundo, manequim sem pernas nem cabeça. (SARAMAGO, 1988, p. 87, grifo nosso).

Segundo Gomes, a obra problematiza a falta de engajamento afirmada por Pessoa, contrastando com Saramago, “que abraça de maneira mais evidente uma arte compromissada”, ao criar “um narrador fortemente comprometido com uma ideologia, que, na maioria das vezes, mais do que apresentar os fatos, procura comentá-los, de modo a investir criticamente na realidade” (GOMES, 1993, p. 34).

Cerdeira (1989), por sua vez, identifica na instância narrante uma opção ideológica definida, fundamentalmente irônica, que, por vezes, “assume, como seu, o ponto de vista do outro comprometido com a ideologia do poder, para destruí-lo, arditamente, a partir de

uma perspectiva interna” (CERDEIRA, 1989, p.114). Essa ideologia, obviamente, transparece a mundividência do autor, que utiliza a ironia verbal para, por exemplo, criticar a aliança entre a igreja católica e o fascismo italiano, como se pode observar na seguinte passagem:

[...] melhor que tudo, por vir de mais subida instância logo abaixo de Deus, foi proclamar o cardeal Pacelli que Mussolini é o maior restaurador cultural do império romano, *ora este purpurado, merece ser papa, oxalá não se esqueçam dele o Espírito Santo e o conclave quando chegar o feliz dia*, ainda agora andam as tropas italianas a fuzilar e a bombardear a Etiópia, e já o servo de Deus profetiza império e imperador, *ave-césar, ave-maria* (SARAMAGO, 1988, p. 158, grifo nosso).

Ricardo Reis é representado como um intelectual alienado, que lê os jornais, cujas notícias são peneiradas pela censura, sem espírito crítico, personificando uma cegueira voluntária e seletiva. Por seu turno, ao utilizar fragmentos do discurso da época, presente nos jornais, em que subverte o sentido do discurso original, o narrador contribui para uma educação do olhar, ao evocar a criticidade do leitor.

Em *A Jangada de Pedra*, romance considerado uma alegoria da recusa da adesão ibérica à União Europeia, posição que Saramago nunca escondeu ser a sua, há instâncias significativas de ironia romântica, dentre as quais, seleciono o excerto a seguir como exemplificação:

Ainda que não seja lisonjeiro confessá-lo, para certos europeus, verem-se livres dos incompreensíveis povos ocidentais, agora em navegação desmastreada pelo mar oceano, donde nunca deveriam ter voltado, foi, por si só, uma benfeitoria, promessa de dias mais confortáveis, *cada qual com seu igual, começamos finalmente a saber o que a Europa é [...]* Apostemos que em nosso final futuro estaremos limitados a um só país, *quintessência do espírito europeu, sublimado perfeito simples, a Europa, isto é, a Suíça* (SARAMAGO, 1986, p. 124, grifo nosso).

A voz narrativa deixa claro um posicionamento resistente ao desejo de homogeneidade, apontando o desprendimento da península como um evento em favor da multiplicidade. A reforçar uma convergência entre o *ethos* do autor e o discurso irônico do narrador do romance, assim se pronunciou o autor nos *Discursos de Estocolmo*:

Fruto imediato do ressentimento colectivo português pelos desdêns históricos de Europa (mais exacto seria dizer fruto de um meu ressentimento pessoal...), o romance que então escrevi – *A Jangada de Pedra* – separou do continente europeu toda a Península Ibérica para a transformar numa grande ilha flutuante, movendo-se sem remos, nem velas, nem hélices em direcção ao Sul do mundo [...] a caminho de uma utopia nova: o encontro cultural dos povos peninsulares com os povos do outro lado do Atlântico, desafiando assim [...] o domínio sufocante que os Estados Unidos da América do Norte vêm exercendo naquelas paragens... 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, 1999, p. 6).

O *Evangelho Segundo Jesus Cristo* – último romance da fase histórica – é considerado o romance mais controvertido de José Saramago devido à dessacralização que promove do

texto bíblico, reescrevendo-o na perspectiva de um Cristo humanizado. No conjunto da obra do autor, talvez seja este o que mais profundamente apresenta uma inversão paródica, ou seja, a repetição com diferença (HUTCHEON, 1991). Há que frisar, entretanto, que a ironia surge na narrativa não apenas quando há antífrase, mas também como um elemento retórico argumentativo (BARONE, 2020), como quando o narrador menciona o arrependimento de Deus em relação à morte dos inocentes em Belém:

O remorso de Deus e o remorso de José eram um só remorso, e se naqueles antigos tempos já se dizia, Deus não dorme, hoje estamos em boas condições de saber por que, Não dorme porque cometeu uma falta que nem a homem é perdoável. A cada filho que José ia fazendo, Deus levantava um pouco mais a cabeça, mas nunca virá a levantá-la por completo, porque as crianças que morreram em Belém foram vinte e cinco e José não viverá anos suficientes para gerar tão grande quantidade de filhos numa só mulher (SARAMAGO, 1991, p. 131-132, grifo nosso).

A ironia presente nessa passagem do romance é simultaneamente verbal e situacional, pois, além de retratar uma situação que diverge do texto bíblico, o narrador expressa a sua opinião a respeito; opinião esta que reflete a perspectiva do autor. A existência da ironia romântica na passagem acima não garante, entretanto, a aquiescência do leitor.

Na epígrafe de *Ensaio sobre a cegueira*, o *ethos* irônico de Saramago se alia claramente ao objetivo educar o olhar, que vem se delineando desde *Memorial do convento*, em que o autor já atribuía o ato de olhar àqueles que, embora tendo olhos, experimentam um outro tipo de cegueira, indo além da distinção do olhar como um ato voluntário, em oposição ao ver como uma função sensorial. A visão de Blimunda – natural e não o produto de uma intervenção divina – é a metáfora de uma faculdade da qual os seres humanos têm abdicado voluntariamente.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, romance que inaugura uma nova fase da escrita saramaguiana, a cegueira branca que, aos poucos, acomete todos os cidadãos de um local indeterminado, constitui a alegoria criada para convidar o leitor a repensar o mundo em que vive. A proposta do romance é a autognose, em um processo de entrelaçamento com a descoberta do Outro.

No romance, a ironia verbal é um dos instrumentos utilizados no processo de educação do olhar. Na passagem a seguir, o narrador se reporta ao transeunte que, tendo ajudado o primeiro cego a chegar a casa, rouba-lhe o automóvel:

Ao oferecer-se para ajudar o cego, o homem que depois roubou o carro não tinha em mira, nesse momento preciso, qualquer intenção malévola, muito pelo contrário, o que ele fez foi não mais que obedecer àqueles sentimentos de generosidade e altruísmo que são, como toda a gente sabe, duas das melhores características do gênero humano, podendo ser encontrada até em criminosos bem mais empedernidos do que este, simples ladrãozeco de automóveis [...] explorado pelos verdadeiros donos do negócio [...] no fim das contas, estas ou as outras, não é assim tão grande a diferença entre ajudar um cego para depois o roubar e cuidar de uma velhice caduca [...] com o olho posto na herança (SARAMAGO, 1995, p. 25, grifo nosso).

Com um teor claramente axiológico, este é o primeiro de uma sucessão de atos que, no auge da narrativa, resultam em uma situação de barbárie, com a redução da vida humana a uma luta feroz pela sobrevivência, da qual a mulher do médico, a única a não perder a visão, é testemunha.

Vejam, ainda, a cena em que os soldados, ao levar alimento aos cegos das camaratas, acabam por cometer uma chacina, que exemplifica a concomitância de ironia verbal e situacional:

Os dois soldados da escolta, que esperavam no patamar, *reagiram exemplarmente perante o perigo. Dominando, só Deus sabe como e porquê, um legítimo medo*, avançaram até ao limiar da porta e despejaram os carregadores. Os cegos começaram a cair uns sobre os outros [...] Se ainda estamos em tempo de ter um soldado de dar contas das balas que dispara, estes poderão jurar sobre a bandeira *que procederam em legítima defesa*, e por acréscimo também em defesa dos seus camaradas desarmados que *iam em missão humanitária* e de repente se viram *ameaçados por um grupo de cegos numericamente superior*. (SARAMAGO, 1995, p. 88-89, grifos nossos).

A cena remete a abusos de poder reconhecíveis em qualquer espaço ou tempo. A questão da visão está, portanto, associada à maneira pela qual pensamos as relações sociais, às estratégias de dominação construídas pelo homem e à alteridade. Ao retratar a violência – que no cotidiano, por vezes, é banalizada – em um grau absoluto, o autor evoca a necessidade de se manter a sensibilidade em condições adversas.

A ironia na obra de Saramago imiscui-se ao que há de intencionalmente formador em sua obra, entretanto

[...] ainda que seu comprometimento seja político e de tendência marxista, ele está longe de ser panfletário, porque se firma na crença de que uma história inscrita por homens comuns é merecedora de recriação estética pelas linhas da ficção, que não quer apenas ficar como documento, mas antes como um competente exemplo de literatura (FIGUEIREDO, 2006, p. 183).

Considerações finais

Neste breve texto, tecemos considerações sobre a apropriação da ironia romântica em alguns romances de Saramago de modo a demonstrar que há um elo entre as intrusões dos seus narradores e um projeto subliminar de educação do olhar que veio a se revelar explicitamente por meio da epígrafe de *Ensaio sobre a cegueira*.

A autorreflexividade presente na ironia romântica constitui uma estratégia recorrente da estética pós-moderna, que se reveste de implicações axiológicas, éticas e políticas. Na escrita de Saramago, conforme sustentam Garlet e Zamberlan (2020), as vozes socialmente hegemônicas não são silenciadas, manifestando-se em relativa autonomia e liberdade, para serem posteriormente desconstruídas pela ironia.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, o aprendizado da visão está associado à deambulação dos cegos pelo labirinto da cidade, sugerindo um rito de passagem que não é apenas dos personagens, mas também do leitor: o exercício do ritual filosófico platônico do *thauma*, pois “aprender a ver implica desfazer-se de antigas crenças e valores em prol de um redimensionamento da existência, pautado em um maior conhecimento do eu e do outro” (CARREIRA, 2006, p. 5).

Se, na epígrafe, o autor convida o leitor ao aprendizado da visão, significativamente, há uma espécie de revisitação do jogo filosófico socrático no penúltimo parágrafo do livro, quando a mulher do médico conclui que, apesar de a cegueira branca ter-se dissipado, con-

tinuam todos cegos. Essa enunciação corresponde à confutação, à percepção do estado de ignorância. A maiêutica, ou seja, as novas percepções e ideias que surgirão a partir daí, passa a ser tarefa do leitor, dependendo da maneira com que ele interpelará o mundo que o cerca.

REFERÊNCIAS

- BALTRUSCH, Burghard. A Jangada da Europa à Deriva – Apontamentos sobre a Actualidade d'A *Jangada de Pedra* de José Saramago. In *Publicações* no site da I Cátedra Internacional José Saramago, 2016. Disponível em: <https://catedrasaramago.webs.uvigo.es/pt/publicacions-da-catedra/a-jangada-da-europa-a-deriva-apontamentos-sobre-a-actualidade-d-a-jangada-de-pedra-de-jose-saramago-49/> Acesso em: 21 jun.2022.
- BARONE, Jéssica V. *A paródia e a ironia nas obras de José Saramago: crítica e dessacralização*. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), Dourados, MS. 2020.
- BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- CARREIRA, Shirley de S. G. A visão como tema recorrente na obra de José Saramago. *Actas do VII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Universidade de Brown: 1 a 7 de Julho de 2002. p. 516-526. Disponível em: <https://lusitanistasail.press/index.php/ailpress/catalog/view/25/34/361-1> Acesso em: 11 jun. 2022.
- CARREIRA, Shirley de S. G. A visualidade cega: o olhar saramaguiano sobre a sociedade contemporânea. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, v.5, n. 17, artigo V. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/reihm/article/view/503/494> Acesso em 09 mai. 2022.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. *José Saramago. Entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- CUDDON, John Anthony. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin, 1999.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.
- DUARTE, Lélia P. A tessitura irônica de *A queda dum anjo*, de Camilo Castelo Branco. *Revista de Estudos Literários*, Belo Horizonte, v.1, n.1, p. 82-97, 1993.
- FIGUEIREDO, Monica. Da cegueira à lucidez: o ensaio de um percurso. Algumas notas sobre a narrativa de José Saramago. *Diadorim*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 181-190, 2006.
- GARLET, Deives. *O romance dialético em José Saramago*. 2016. 225 p. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2016.
- GARLET, Deives; ZAMBERLAN, Lucas da C. A ironia em José Saramago: uma função dialógico-dialética. *Antares*, v. 12, n. 27. Disponível em: <http://doi.org/10.18226/19844921.v12.n27.11> Acesso em 05 mai. 2022.
- GOMES, Alvaro C. *A voz itinerante: Ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- GRAÇA, Antonio Paulo. Alegorias da consciência moral. In: JAMES, Henry. *A arte da ficção*. Trad. Daniel Pisa. São Paulo: Editora Imaginário, 1995. p. 7-18.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG; 2000.

- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen, 1985.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUTCHEON, Linda. *Irony's edge. The theory and politics of irony*. London: Routledge, 1994.
- LEPECKI, Maria Lúcia. *Sobreimpressões. Estudos de literatura portuguesa e africana*. Lisboa: Caminho, 1988.
- MEDEIROS, Constantino L. de. A Forma do Paradoxo: Friedrich Schlegel e a Ironia Romântica. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 37, n. 1, p. 51-70, 2014.
- MERQUIOR, José Guilherme. Em busca do pós-modernismo. In: MERQUIOR, José Guilherme. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis, Vozes, 1980.
- MUECKE, Douglas C. *Ironia e o irônico*. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MUNER, Camila Rocha. *O ethos irônico de Saramago: uma leitura de Ensaio sobre a cegueira e O conto da ilha desconhecida*. 2010. 136f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP, 2010.
- PINTO, Madalena Vaz. A escrita “sob-controle”: considerações sobre o narrador na ficção de José Saramago. *O marrare*. n.11, 2009. Disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero11/madalena.html>. Acesso em: 12 mai. 2022.
- REIS, Carlos. José Saramago e a poética da narrativa: uma ordem por decifrar. In: CERDEIRA, Teresa et al. *E agora José?* Belo Horizonte: Moinhos, 2019. [E-book].
- SANTANA, Jaderson S. *As marcas do autor em O ano da morte de Ricardo Reis*. 2015. 135f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP, 2015.
- SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. Lisboa: Editorial Caminho, 1982
- SARAMAGO, José. *A jangada de Pedra*. São Paulo: Círculo do livro, 1986.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SARAMAGO, José. *Discursos de Estocolmo*. Lisboa: Caminho, 1999.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- VOLOBUEF, Karin. *Frestas e Arestas. A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

DECLARAÇÃO DE FINANCIAMENTO

O presente trabalho contou com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) e do Prociência (UERJ).

ARTIGO

A história em revista. José Saramago e *O conto da ilha desconhecida*

The History in Review. José Saramago
and *O Conto Da Ilha Desconhecida*

Pedro Fernandes de Oliveira Neto 

Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, RN, Brasil
E-mail: pedro.lettras@yahoo.com.br

RESUMO: É reconhecida a relação entre ficção e história na literatura de José Saramago. Muitos dos seus romances tratam o enredo com materiais colhidos na historiografia portuguesa. Mas, isso não se observa apenas no assim designado romance histórico e pode ser investigado noutras de suas obras, como *O conto da ilha desconhecida*. Este texto encontra no modelo da ficção historiográfica sua materialidade e isso se observa quando nos aproximamos de alguns dos seus elementos contextuais. A EXPO'98, evento para o qual foi escrito o conto, celebrava a relevância dos descobrimentos das últimas décadas do século XV, culminando com as Grandes Navegações enquanto sua narrativa se constitui, em resumo, na busca de um homem por um barco para descobrir uma ilha desconhecida. A partir da consolidada marca história-ficção na produção literária saramaguiana, buscamos ler este texto literário evidenciando semelhanças e dessemelhanças entre os dois campos a fim de observar outros traços possíveis nas fronteiras da grande metáfora que nele encerra e como o narrador ao tomar as marcas usuais da história as subverte e as constitui em ficção.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura, História, Ficção, José Saramago.

ABSTRACT: The relationship between fiction and history in José Saramago's literature is recognized. Many of his novels deal with the plot with materials collected in Portuguese historiography. But this is not only observed in the so-called historical novel and can be investigated in other works by him, such as *O conto da ilha desconhecida*. This text finds its materiality in the historiographical fiction model and this is observed when we approach some of its contextual elements. EXPO'98, the event for which the story was written, celebrated the relevance of the discoveries of the last decades of the 15th century, culminating with the Great Navigations, while its narrative is, in short, a man's search for a boat to discover an unknown island. Based on the consolidated history-fiction mark in Saramago's literary production, we seek to read this literary text, highlighting similarities and dissimilarities between the two fields in order to observe other possible traits in the borders of the great metaphor that it contains and how the narrator takes the usual marks of history subverts them and turns them into fiction.

KEYWORDS: Literature, History, Fiction, José Saramago.

COMO CITAR

OLIVEIRA NETO, Pedro
Fernandes de. A história
em revista. José Saramago e
O conto da ilha desconhecida.
Revista da Anpoll, v.53, n.3,
p. 65-77, 2022. doi: <https://doi.org/10.18309/ranpoll.v53i3.1836>



I

O conto da ilha desconhecida foi escrito por José Saramago a pedido dos organizadores do Pavilhão de Portugal na EXPO'98. Com o tema "Os oceanos, um patrimônio para o futuro", o evento que decorreu em Lisboa de 22 de maio a 30 de setembro de 1998 se enquadrou no regime das grandes exposições internacionais definido pelo Bureau International the Expositions, cujo início data de 1851 em Londres. No caso português, se destacava no acontecimento a relevância histórica das Grandes Navegações. A proposição do texto, tomando tais fatos, era talvez a de reavivar certa chama de patriotismo engendrada, por exemplo, pelo espírito épico camoniano de *Os lusíadas* – obra feita "epíteto de celebração" da nação e da identidade portuguesa¹. É, pois, para o interior desses fatos que o escritor estará *transportado* quando na escrita do conto em questão. Logo, estes são episódios significativos porque, além de constituir esclarecimentos do contexto temporal para o qual o universo ficcional nos remete, pode nos oferecer encaminhamentos acerca da sua matéria narrativa.

Tomando os acontecimentos históricos que remontam um passado glorioso de Portugal e aproveitando a temática da EXPO'98, que aos olhos do escritor se faz como um chamamento à responsabilidade individual e coletiva não para com o futuro mas para com os principais problemas do seu tempo, o conto metaforiza esse tratamento sob um reino aquém de tais interesses, visto que não encontra mais preocupação em descobrimentos; este tempo é o em que os sujeitos – e nesse caso, não apenas os portugueses –, padecem de uma imobilidade generalizada que os castra das aventuras mais fútuas, dos desafios individuais ao coletivos, como se tomados por uma *ausência de visão*, qual a manifestada no enredo de romance *Ensaio sobre a cegueira*.

Por via direta, podemos dizer que a narrativa do conto, como a dos romances do período formativo (COSTA, 1997), aponta na direção de uma metaficção historiográfica (KAUFMAN, 1991): a estruturação da ficção pressupõe uma interação dialógica para com os fatos históricos no mesmo ponto que deles se beneficia. Ainda nesse processo, podemos falar de uma linguagem dobrada, uma vez que o conteúdo narrativo estabelece contato com sua própria estrutura. É singular o impasse final da narração que a empurra para uma poética do devaneio acerca da construção da ilha desconhecida e uma das linhas de leitura da metáfora que então se forma encontra-se na construção do homem do barco e da mulher da limpeza – das suas identidades – e, por conseguinte, do tecido ficcional, inaugurador, à maneira do *logos* cristão, da sua própria existência e de um mundo outro, aut centrado na comunhão dos corpos.

Trata-se de um fenômeno reiterativo na obra de José Saramago: a violação da história para permitir a instauração em seu veio seja de uma crítica sobre os enunciados, seja a reconfiguração dos sujeitos nos seus espaços, compondo, destarte, uma poética do dito pelo interdito, como interpretação e exposição dos movimentos de silenciamento impostos pela natureza seletiva dos fatos históricos. Nisso também reside o entendimento do material histórico e a criação de seu sentido enquanto movimento de descontinuidade advindo da palavra, o *verbo*

¹ Dizemos isso porque consideramos outro o papel do texto camoniano; o interesse da vanglória nacionalista foi algo forjado na longa noite do salazarismo.

e sua tarefa não mais de *representar* o pensamento mas *sê-lo*; processo que começa por tornar à superfície os cerceamentos aplicados a determinadas personas da/na história.

Essa última afirmativa é corroborada quando reportamos a obras como *Levantado do chão*, em que figura toda a luta dos trabalhadores rurais sem-terra alentejanos sob o signo da família dos Mau-Tempo subjugados pelo poder do latifúndio e outros braços do estado autocrático; ou como em *Memorial do convento*, em que o propósito de narrar a construção do convento em Mafra no século XVIII como um feito do império cede lugar ao romance amoroso do par popular Baltasar e Blimunda e à construção de uma máquina de voar e o interesse pela leva de flagelados perseguidos pelo fogo da Inquisição uns, outros pela insanidade megalomaniaca de um rei; ou como em *O ano da morte de Ricardo Reis*, em que o heterônimo de Fernando Pessoa é deslocado para a percepção de um mundo terrível a que os olhos da contemplação são insuficientes para observar o nascimento das violências e violações das mais diversas numa das muitas noites da humanidade; ou como em *História do cerco de Lisboa*, em que o desenvolvimento da trama narrativa se dá pelas linhas de uma história em fabricação, a história oficial do cerco operado pelos mouros à Lisboa de 1147, sendo recontada por sob o signo de um *não* do seu revisor Raimundo Silva; ou ainda, como fez em *A viagem do elefante* em que o escritor retoma a forma dos seus primeiros romances ao fazer do episódio de doação de um elefante por parte do rei dom João III, em 1551, como presente de casamento ao então arquiduque austríaco Maximiliano II, recém-casado com a filha do imperador Carlos V, ser narrado de uma forma cuja fama de herói recai sobre paquiderme Salomão, alcunha do animal, e seu cuidador, o cornaca Subhro. Em todos esses casos – e a lista é bem mais extensa, sabemos – o processo de construção discursiva sempre privilegia a remodelagem da *verdade* oficial, como numa espécie de remontagem das fronteiras do fato histórico. Num plano mais acurado – acreditando que com a história questionada ou modificada também se alteram o sujeito e a cultura –, o desejo de José Saramago “remete a um revolvimento das camadas profundas do ‘ser coletivo’, uma espécie de arqueologia da cultura lusitana, fazendo emergir o que esteve sempre submerso.” (SOUZA JÚNIOR, 2005, p.172)

As rotas desta leitura sobre *O conto da ilha desconhecida*, pois, tomam o contexto e o intertexto a fim de, por elas, e esse é um primeiro objetivo, entendermos as possíveis fronteiras da grande metáfora que encerra este conto. Tal leitura se dá porque entendemos que o homem e a obra literária podem, devem e mantêm um rico diálogo com os eventos e as espacialidades históricas. É verdade que, antes de refletirmos o território da narrativa, é necessário que tenhamos de apresentá-lo, entretanto, como a tarefa se trata de um exercício de leitura crítica – tal como suscitado em Ravoux-Rallo (2005) –, a apresentação que achamos necessária é, na verdade, uma recomposição a nosso modo, a título de, no movimento do texto literário, possamos encontrar nosso segundo propósito, que é o de entender como o narrador saramaguiano, ao tomar as marcas usuais da história oficial, as subverte e as constitui em linhas de sua ficção.

II

O conto da ilha desconhecida testemunha um homem que vai a um palácio ter com um rei o pedido de uma embarcação para a empreitada de descoberta de uma ilha desconhecida. Por esse simples episódio é possível mirar os jogos de inversão-subversão discursivos operados pelo narrador para o olhar factual da história. Tais fatos, por extensão, permitem-nos

inferir que, diferentemente do suposto, que no tempo passado foi um certo Dom Manuel, rei de Portugal, quem motivou os tripulantes à busca por novas terras, foram, na verdade, estes os que saíram de suas moradas para irem ter com os sonhos e as ambições do rei; que foram eles, portanto, os que viriam a redesenhar a geografia do planeta. Há desde então uma *recuperação de mérito*, uma refiguração do herói; um rei que perde tal lugar na história para a figura desajeitada do marujo, como se o narrador saramaguiano com isso desse vez-voz aos colocados no plano inferior do episódio histórico. Há nesse tratamento, certo tom irônico motivado pela subversão das margens, trocando o maior pelo menor, desobstruindo galerias ocupadas pelas presenças dos assim chamados *vencedores*. Isto é, nesse processo operado pela ficção, a reinterpretação ou remodelagem do tecido da história se estabelece da renovação da posição dos sujeitos na/ da história.

O diálogo do conto com a história e com outras obras da literatura – aqui, marcadamente as do estrato da viagem – é oferecido sem que, em momento algum, o narrador busque transportar-se ou transportar seu leitor ao passado por uma reconstituição espacial e/ou temporal da época remetida textualmente ou assinalar nessa superfície os textos motivadores. São unicamente dois elementos que nos leva a construção dessas inferências aqui pontuadas: o contexto e o discurso. O primeiro implicado nas relações de criação anteriormente evidenciadas e o segundo no plano de investigação em que nos situamos. Aliás, uma ideia de *transportar(-se)* parece questionável, ou pelo menos suspeito, até mesmo com os romances cujos enredos exibem melhor as marcas usuais da história, seja pela *reconstituição epocal*, seja pela soldagem dos elementos para a composição da atmosfera narrativa, como a reiteração de personagens documentadas, como é caso nos já citados *Levantado do chão*, *Memorial do convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis*, *História do cerco de Lisboa* ou *A viagem do elefante*. A observação de Perrone-Moisés (1999, p.101) justifica melhor essa constatação: “Embora seja mestre em dar vida e ação aos dados documentais, em reconstruir ambientes e personagens de épocas passadas, também [ele, Saramago] é mestre na desconstrução de todo o realismo”. É dessa prática *desconstrutora* que nos referimos.

O que esse trabalho põe em visada – sendo trabalho com a linguagem – não é, diretamente, o de uma oposição entre real e ficção ou manifestação desta em detrimento daquele, mas a intersecção entre as possibilidades de contar o acontecido. Opera nessas relações ficção-história mais o fenômeno da linguagem em si, pelo seu tom e capacidade de criação, do que seu poder de cópia, pastiche, bricolagem ou transposição do real (que aqui tomamos com a matéria *fora* do texto e este puramente artefato da artesanaria verbal) para o fictício. Isso reitera que o jogo literário é com a palavra e sua capacidade de indagação e construção de um possível, circunscrito este num terreno movediço, erguido suas bases no campo da imaginação “que tanto pode roçar a realidade, quanto concretizar-se no impossível ou absurdo” (BASTAZIN, 2006, p. 39).

Também a desconstrução do realismo de que nos fala Perrone-Moisés toca no que diz respeito ao próprio entendimento do autor-narrador de que recompor real, como sugere a historiografia tradicional, pertence ao inatingível, algo sobre o qual nos alertava Michel Foucault: “Não há ‘o’ real do qual se iria ao encontro sob a condição de falar de tudo ou de certas coisas mais ‘reais’ que as outras, e que falharíamos, em benefício de abstrações inconsistentes, se nos restringíssemos a fazer aparecer outros elementos e outras relações.” (FOUCAULT, 2003, p. 329)

No caso d'*O conto da ilha desconhecida*, o passado é já o resultado de uma alteração operada ante o processo de escrita. Logo, na própria escrita reside o intuito promover uma reflexão na maneira própria de ver-ler os acontecimentos oficiais na história. Nisso, é evidente que paira uma necessidade do escritor, enquanto questionador da matéria da história, em buscar atingir uma compreensão do fato enquanto parte num painel cujos tempos estanques de presente, passado e futuro ocupam uma mesma cadeia.² Tal visão compartilha diretamente com o entendimento postulado por Foucault (2000, p.293) sobre a história, não como duração, mas “uma multiplicidade de tempos que se emaranham e se envolvem uns nos outros”.

Ao situar-se na linha limítrofe entre o presente e o passado e sem as marcas usuais de um latente realismo, o narrador saramaguiano, por conseguinte, nos coloca em projeção espelhar para os dois planos, o da história e o da ficção, incutindo-nos uma abertura especular do olhar para as dinâmicas do primeiro, isto é, desobrigando-nos da divisão categórica dos tempos. Essa abertura se consolida no cisma criador do autor, que em Saramago se apresenta como parte dos seus escritos que tomam o escopo da história como matéria para sua composição: e se tudo tivesse acontecido não dessa mas de outra maneira? É a interrogação comum a do ficcionista, dizem uns desde Aristóteles. É a interrogação de quem encontra na história não o ponto de chegada, mas a interrogação para a partida, acrescentamos.

A não demarcação específica de tais terrenos e a situação limítrofe, a ponto de ficção e história se apresentarem rígidos pelo mesmo propósito, o de contar um fato, pode ser visto como um jogo de narração situado no interesse de questionar o que foi moldado como objetivo e obediente às categorias de fantasia por oposição às de verdade, documento, reiterando que, se ambas se situam em categorias diferentes, ainda assim, comungam em alguma coisa: ambas, porque obedecem às regras de narrar, são processadas através de um ponto de vista. E ao introduzir modificações no papel dos sujeitos, por exemplo, o que se altera é também a perspectiva da narrativa, porque para o ficcionista, recuperando suas palavras na entrevista à *Folha de São Paulo* (1988, não paginado), “a História não só funciona como ficção, mas é ficção. Lembremos que a História seleciona os fatos, os momentos e as personagens que vai registrar.”

² Convém citar uma passagem da entrevista concedida pelo escritor ao professor Carlos Reis: “entendo o tempo como uma grande tela, uma tela imensa, onde os acontecimentos se projectam todos, desde os primeiros até aos de agora mesmo. Nessa tela, tudo está ao lado de tudo, numa espécie de caos, como se o tempo fosse comprimido e além de comprimido espalmado, sobre essa superfície; e como se os acontecimentos, os factos, as pessoas, tudo isso aparecesse ali não diacronicamente arrumado, mas numa outra ‘arrumação caótica’, na qual depois seria preciso encontrar um sentido. // Isto tem muito que ver com uma ideia (consequência imediata daquela, provavelmente) que é a da não existência do presente. Quer dizer: a única coisa que efectivamente há é passado e o presente não existe, é qualquer coisa que se joga continuamente, que não pode ser captado, apreendido, que não pode ser detido no seu curso; e portanto, uma vez que não pode ser detido, em momento nenhum eu posso intersectá-lo. Foi esta ideia do tempo como uma tela gigantesca, onde está tudo projectado (o que a História conta e o que a História não conta), foi isso que meteu na minha cabeça uma espécie de vertigem, de necessidade de captação daquele todo; e a par dessa, uma outra necessidade que é a de compreender como se ligam as coisas todas que não têm (ou que parecem não ter) nada que ver ali: Auschwitz ao lado de Homero, por exemplo; ou o homem de Néanderthal ao lado da capela Sistina.” (REIS, 1998, p.57-58). Além disso, aponto para outro texto, este de minha autoria, intitulado *José Saramago, por uma ética da história*, a sair em livro editado pela UNESP-Araraquara. Trata-se de uma investigação mais acurada sobre o conceito de história como formulado pelo escritor português.

Depois de dias que o homem que queria um barco se senta à porta do palácio, é que o rei, dado o tumulto, resolve ceder; apresenta-se fazendo-se mais humilde possível, recostado à cadeira da mulher da limpeza, a que respondia por tudo, e discute com o homem o disparate:

E tu, para que queres um barco, pode-se saber, foi o que o rei de facto perguntou quando finalmente se deu por instalado, com sofrível comodidade, na cadeira da mulher da limpeza, Para ir à procura da ilha desconhecida, respondeu o homem, Que ilha desconhecida, perguntou o rei disfarçando o riso, como se tivesse na sua frente um louco varrido, dos que têm mania das navegações, a quem não seria bom contrariar logo de entrada, A ilha desconhecida, repetiu o homem, Disparate, já não há ilhas desconhecidas, Quem foi que te disse, rei, que já não há ilhas desconhecidas, Estão todas nos mapas, Nos mapas só estão as ilhas conhecidas, E que ilha desconhecida é essa de que queres ir à procura, Se eu to pudesse dizer, então não seria desconhecida, A quem ouviste tu falar dela, perguntou o rei, agora mais sério, A ninguém, Nesse caso, por que teimas em dizer que ela existe, Simplesmente porque é impossível que não exista uma ilha desconhecida, E vieste aqui para me pedires um barco, Sim, vim aqui para pedir-te um barco, E tu quem és, para que eu to dê, E tu quem és, para que não mo dês (SARAMAGO, 1998, p. 16-18)

Atenção seja dada ao convencimento do homem em relação a insistência do rei; tal poder é tão contundente que se iguala à certeza da existência concreta da ilha. O desafio à autoridade real na conquista por uma embarcação é assim um desafio a si, às suas convicções, aos anseios, às projeções relativas a um futuro indefinido e ao outro. Logo, *desafiar* traz consigo mais que o sentido literal, é, nesse caso, questionamento acerca da subalternidade do sujeito, sempre justificada como uma necessidade de certa ordem social; o que a insistência desse homem denuncia é o império de um silencioso domínio das ações a fim do cerceamento dos sujeitos e consequentemente uma falsa preservação da unidade da ordem. Recordemos que é sua atitude a afronta a um rei distante do seu povo e a formação da desordem a partir da pequena solidariedade dos que se padecem ou guardam sua curiosidade sobre o desfecho das circunstâncias provocadas.

Esse homem da ilha desconhecida, assemelhado ao doido varrido, como muitos dos que subverteram a lógica comum das ideologias e com suas loucuras deram pulso às revoluções humanas, não deixa de se igualar às figuras histórica dos navegadores, se notarmos o que precisaram driblar para vazão de suas necessidades aventureiras. Tais acontecimentos pautados no texto ficcional são como aquelas resistências de determinados grupos sociais frente às barreiras a eles impostas, representam nós ou falhas, podemos assim dizer, que se chocam e desse embate, acabam por remodelar o curso da história, reintroduzindo novas forças, fundando outros destinos. Decerto Saramago compreende que, antes disso que nos é apresentado como curso normal da história, é preciso considerar o acontecido e o acontecimento, a fim de encontrar as estratégias, o que está por entre tais linhas que deram a determinado evento histórico visão universal de verdade; o que Foucault entende como acontecimentalização: “Uma ruptura absolutamente evidente, em primeiro lugar. Ali onde se estaria bastante tentado a se referir a uma constante histórica, [...] ou ainda uma evidência se impondo da mesma maneira para todos, trata-se de fazer surgir uma ‘singularidade.’” (FOUCAULT, 2003, p.339)

Frente ao rei, que é também personificação do estágio da burocracia moderna, o homem da ilha desconhecida iguala-se pertence à frente dos que fazem surgir *singularidades*. Além

dos navegadores na história e na literatura, alia-se ao rol de personagens como o Velho de Restelo, homem do povo, avesso à vaidade, ao torpor do sono, da cegueira que afasta sujeitos e sociedades da claridade, da imaginação criadora, que são forças opositoras das sombras, das trevas e do pesadelo. Ainda nesse grupo das figuras literárias inscritas sob esses signos, o homem da ilha desconhecida tem ainda muito personagem criada por Miguel de Cervantes. É pelas vias contrárias da realidade que Alonso Quijano, transmudado em Dom Quixote, refunda o mundo pelas suas desventuras. Por mais loucos que ambas sejam, as personagens de Saramago e a de Cervantes conseguem envolver, por elas mesmas, de uma forma ou de outra, direta ou indiretamente, os que estão próximos delas ou delas se aproximem. Talvez porque as sendas pelas quais transitam, a da fantasia, de liberdade criadora, a de busca incessante, são universais na constituição dos sujeitos. Suas atitudes, frente aos descréditos alheios, refundam novas possibilidades de ser e novas maneiras de ver os sentidos da realidade da qual são parte. Nas suas aventuras estão, além da procura do sentido da história, a interrogação do sentido de si, que na ficção se fundem ainda a uma investigação acerca da palavra, não na ordem de uma etimologia, mas na ordem do uso pelo sujeito e na relação tecida com mundo.

Figura importante nesse conto é a da mulher limpeza. Podemos por ela entrever, sem os caracteres cômicos e negativos, um Sancho Pança; sabemos que a personagem de Cervantes, além da fantasia quixotesca, se deixa mover pelo ingênuo interesse de ficar rico, logo desbaratado, porque o regime de vida com a qual sonhava está preso a valores totalmente díspares dos seus, mas é quem assume a posição de alteridade do cavaleiro e sua companhia de empreitada. A mulher da limpeza além desse papel, restabelece a ideia segundo a qual, por mais que sejamos corrompidos pela ilusão do poder (genuinamente masculino) que, a todo o momento e, de todo modo nos circunda, nos cerceia, nos castra e nos objetifica, ainda é possível se conduzir pela chama do inusitado, da aventura, do insólito (elementos do feminino), e isso aponta para outra dimensão de estar no mundo.

No conto em análise, essa personagem cumpre o manejo de alargar o sonho do homem pela ilha desconhecida; é dela a atitude de prover o barco para a viagem. Se nas linhas enviesadas da história se tem tentado a todo custo silenciar as mulheres, o narrador saramaguiano faz recuperar a presença delas e lhes dá novo sentido na comunidade humana ao colocar sob sua atividade o poder de quem traz em si as grandes decisões, como as do reino, que ela larga para seguir o homem do barco, a da escolha pelo barco para a viagem e a filosofia do sentido do itinerário que passam a cumprir. Com isso, seu caráter peculiar – e isso é válido para as outras mulheres dos romances saramaguianos – é o da inscrição ativa capaz de incutir mudanças significativas na constituição dos destinos do homem.³

Pelas vias da fantasia e do sonho, a ilha desconhecida assemelha-se aos devaneios quixotescos. Os marinheiros consultados, assim como Sancho que questiona os moinhos de vento como gigantes, todos recusam a proposta de aventura pelo desconhecido; reiteram as palavras do rei. Nas duas narrativas, na do conto e na do *Dom Quixote*, entramos em territórios de imaginação; regiões que permitem ambos os escritores navegar pelas linhas imprecisas de

³ O papel da figura feminina nesse conto é mais bem explorado no meu texto “Acerca do feminino em *O conto da ilha desconhecida*, de José Saramago” recolhido na revista *Nau literária* (Porto Alegre, vol. 5, n. 1, jan.-jun. 2009a). E, sobre a figura feminina no conjunto da obra saramaguiana, em *Retratos para a construção do feminino na prosa de José Saramago* (Curitiba: Appris, 2012).

uma cartografia do sujeito e do mundo onde tais sujeitos se assentam, isto é, a linguagem, redimensionando-os pelas vias da palavra, instância de acesso à fabulação e ao sonho. Assim é que a grandeza desse homem da ilha desconhecida emparelha-se à grandeza do Quixote. Eles renegam os predicados da racionalidade, claramente vivos no rei e na população desse reino; ao mesmo tempo em que se afasta se deixa levar pelas vias da dúvida, outra característica imprópria ao reino de certezas.

Sempre se disse, desde *História do cerco de Lisboa*, que a literatura saramaguiana coloca um *não* aos sistemas obliterados de nossa civilização, esse conto também repete o gesto. Mas, nesse e em muitos outros casos, o que afirma é ainda a possibilidade de um *sim*; especificamente no conto, a imaginação, por exemplo, revela às personagens outro mundo frente ao da precisão racional. Ao deixar do castelo, a mulher da limpeza funda com o homem da ilha desconhecida esse outro mundo (a própria ilha), um aparte ao mundo comum, feito de outra ética, a da partilha. A matéria desse conto não deve, entretanto, ser reduzida às diretrizes da utopia, mas justificam a tese cara ao pensamento saramaguiano segundo a qual reside nos indivíduos, e unicamente neles, a capacidade individual e coletiva do verdadeiro ideal humano para o que chamamos civilização.

Saramago se lança numa incessante busca pela negação sistemática dos valores predicados de uma cultura hegemônica e, através de uma forma categoricamente pessoal, delineada para uma investidura sobre o sujeito, propõe um exercício de consciência voltado para o projeto de busca de si como necessário a uma tomada de posição ativa que possa intervir na mobilização de uma coletividade, que aos poucos se voluntaria a fazer parte das discussões voltadas para a revisão da própria política organizacional. Sob o ícone de uma viagem que não ocorre de fato, mas que se é processada no interior das personagens, o conto agora analisado refunda o valor das grandes epopeias e o caráter heroico daqueles que decidiram um dia pela aventura por “mares nunca dantes navegados”, o que o une a Cervantes e ao próprio Camões; como nesses autores, a viagem, movência estabelecida na história e no imaginário, é tornada signo de ruptura com o estabelecido e projeção de possibilidade outra de mundo.

Ao cotejar a história e o seu tempo como exercícios de subversão das categorizações estanqueis, a começar pelas da própria história e da nossa identidade, Saramago nos diz ainda que somente pela ilusão e pela fantasia é que parece residir, de fato, o suporte seguro para nossa existência no mundo. Essa ideia da fabricação de si e da história é corroborada pelo próprio narrador saramaguiano – o de *A viagem do elefante*:

No fundo, há que reconhecer que a história não é apenas selectiva, é também discriminatória, só colhe da vida o que lhe interessa como material socialmente tido por histórico e despreza todo o resto, precisamente onde talvez poderia ser encontrada a verdadeira explicação dos factos, das coisas, da puta realidade. Em verdade, vos direi, em verdade vos digo que vale mais ser romancista, ficcionista, mentiroso. (SARAMAGO, 2008, p. 255)

Ora, esse valor constitui o núcleo da narrativa de *O conto da ilha desconhecida*; desde a tomada da porta das petições, tudo se transforma em produto da elucubração das personagens protagonistas: a ilha desconhecida e a rota que inauguram para sua busca formam parte do objeto ficcional que aqui se fabrica. Essas trajetórias se estabelecem diretamente a partir da noção de viagem e da aventura dos descobrimentos, impressas no horizonte de fabulação;

figuram os medos, as tragédias, os devaneios, os desvarios de espírito de quem optou por se lançar ao abismo, à escuridão, ao balanço temeroso e desconhecido de si.

Se os organizadores do Pavilhão da EXPO'98 pretendiam um louvor aos feitos dos Descobrimentos, o que autor/ narrador do conto louva não é a empresa imperialista, mas a perseverança dos navegadores e seu espírito aventureiro. O deslocamento praticado, nesse caso, é do acontecimento para os seus sentidos e desse para seus efeitos subjetivos. Isto é, o texto apela aos desdobramentos de inteligência sobre o *descobrir* e, desse modo, o conto se afirma entre os textos alimentados pelo substrato do alegórico. O que impulsionou os descobridores é matéria não presa no seu tempo, mas universal e é isso o que se mostra: como ação de ruptura do instituído para habitar o possível. Reportando Berardinelli (1973) ao estabelecer semelhanças entre o gigante Adamastor d'*Os Lusíadas* e o povo que o afronta, é possível estender parte de sua constatação ao homem e à mulher da ilha desconhecida afrontados pelo povo desse outro reino. As duas personagens saramaguianas defendem a todo custo seu espaço e sua fantasia, e partir disso perlaboram suas identidades. É por isso que essas personagens são oposição fiel aos modelos dominantes. Nesse sentido, elas podem ser a própria personificação da literatura, essa que assume o papel de questionadora e de desmecanização da história, essa que assume o papel de corretora da distância operada entre ciência, pela sua grosseria, e vida, pela sua sutileza (BARTHES, 2002).

Mas que ilha desconhecida seria essa? O que nela se esconderia que faz um rei e uma população inteira se conformar com a ideia de que todas as ilhas já são conhecidas e parecer aos olhos do homem que a deseja um acidente geográfico que vale a pena ser conhecido? A resposta à primeira questão é dada pelo próprio texto: “todo homem é uma ilha [...] é necessário sair da ilha para ver a ilha, [...] não nos vemos se nos saímos de nós” (SARAMAGO, 1998, p.40-41). Essa assertiva propõe como sugestão a ideia de que somos estatuíntes de nossa identidade e essa é abertura para o desconhecido, forma não inata, e tecida entre a memória histórica e a imaginativa. O sujeito é possibilidade de si, produz-se ainda na dialética com o outro; “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (HALL, 2001, p.13).

A segunda pergunta podemos responder a partir das inferências ao texto e o contexto histórico remetido. Usando da fátua constatação “não há ilhas por conhecer, estão todas nos mapas”, que é a desculpa para o medo de naufrágios, desastres e perdas que constituíram as linhas da parte trágica da história marítima portuguesa, o que está em voga nessa constatação é outro medo, o de se lançar para, e, conseqüentemente, a preservação do estágio de inércia e petrificação das vontades, coisa quebrável facilmente pelo desejo e pelo sonho desses protagonistas. No que esse rei e a população do seu reino acreditam é no registro, nas marcas usuais da história, no discurso selecionado e mantido pelo poder (FOUCAULT, 1996); do poder, parte o descrédito na impossibilidade em registrar o desconhecido pela ressalva da incerteza, da dúvida, como coisa de louco. A grande questão que está por trás da negativa de que “não há ilhas por conhecer” é a de como desenhar no mapa ou historicizar no papel o que não é objetividade. As marcas da história, sabemos, operam com o desprezo do fator sujeito, porque seu interesse é pelo acontecimento documentado.

III

O conto da ilha desconhecida pode ser visto como uma versão outra para o que foi projeto das Grandes Navegações, tirando o possível descontentamento que seu resultado tenha representado a Portugal e aos países colonizados no fatídico processo de exploração advinda da ganância pela riqueza levada a cabo até seus limites e só findada no século XX com a independência das colônias africanas. Pela data celebrada na EXPO'98, Saramago redimensiona os eventos marítimos para apreensão, por parte dos portugueses ou não, do sentimento mobilizador dos espíritos marinheiros e o que deles restou. Não se trata de escamotear os reconhecidos problemas do colonialismo tampouco uma retomada dos episódios históricos. O material da história convida à inflexão e, dela, a reflexão, sobre o passado, mas, essencialmente sobre o presente, afinal o acontecido não é passível ao esquecimento se suas marcas estão continuamente latentes no presente, agora, o futuro sempre pode ser outro, distinto do passado a depender das decisões passadas no agora. Parece sensato recobrar o proposto por Linda Hutcheon (1991) sobre o tratamento da ficção com os materiais da história: ao fazer matéria de criação com o historiográfico, o ficcional nele articula enquanto “aderência aos substratos históricos”, isto é, por vias dos seus elementos ideológicos, didáticos e situacionais, deixando à parte todo e qualquer elemento concreto que sirva de base à narração. Pode-se dizer – ampliando a leitura de Roani (2002) acerca das relações literatura e história em Saramago – que, do acontecimento histórico, o relevante para o narrador saramaguiano, é o gesto decisório, transformado em metáfora acerca do apelo à ação.

Em se tratando de elemento de um *projeto literário*, o conto analisado reitera parte da sua força condutora, que é o de dialogar com um momento da história e seu significado, bem como a de uma reaproximação pelos possíveis traços de similitude entre o seu território e o da ficção. Entretanto, é evidente que isso não se constitui de maneira amistosa, mas pela via de um constante conflito (HUTCHEON, 1991), manifestado no próprio plano do textual pela maneira outra de narrar, de referenciar, de pontuar e organizar o conteúdo que, no caso ficcional, se articula com o ponto de inflexão do sujeito que se pensa implicado nos acontecimentos.

Especificamente nesse conto, as atitudes do homem da ilha desconhecida e da mulher da limpeza são cadenciadas pela incógnita – talvez mais que filosófica mas não menos histórica: *quem somos*. A resposta a essa pergunta constitui em seu entorno uma incessante circularidade. Esse movimento, além de se desenvolver em torno de si, se desenvolve do retrabalho com o sedimento da memória. É uma estratégia arqueológica, diríamos, de um escritor educado na escola da *Nouvelle Historie*, tal como designa e tão bem examina Teresa Cerdeira (2018): perscrutar, pelas vias da ficção, pelos caminhos da palavra, as vias do já sedimentado, para oferecer, então, um entendimento possível do que é possível fazer dos resíduos dos grandes empreendimentos históricos.

Enquanto ser que se lança ao desconhecido como se lançaram os navegadores, que buscaram, se angustiaram, o homem e a mulher da ilha desconhecida guardam as mesmas expressões de sentido. A ideia do cerco, da impossibilidade, da oclusão pontuada em todo o corpo da narrativa é matéria necessária para a *revisão*. O narrador saramaguiano toma de certo discurso comum da história oficial, entende este como a abertura de uma órbita, e vai, ao avesso de tudo, desmontando suas reduções, a alienação da palavra, desconstrói pelo seu avesso, configurando, fazendo novas órbitas e fronteiras do interior para exterior num movimento

incessante de *revelação*. É nesse sentido que a metáfora se institui como uma parábola da libertação, propondo-nos uma reconfiguração do sentido bussolar para essa viagem em mar aberto na busca de outra significação, de outro sentido, que reside, não necessariamente, na região material dos acontecimentos, mas, principalmente, no da imaginação feita pela palavra.

A arte, e nesse caso específico, a literatura, funciona como matéria significativa nesse processo de remodelagem cartográfica de sujeitos e de espaços, de modos e de verdades, de desejos e de ideologias, e na remontagem de fios e moldes da história. Entendendo a literatura de José Saramago como arte engajada (OLIVEIRA NETO, 2009b), e antes disso, de deslocamento das esferas comuns, seja as da linguagem, seja as da própria forma narrativa, que tal literatura se constitui num espaço aberto para a problematização e reflexão acerca do sujeito e das suas construções/ constituições, trata-se de permitir ao leitor perceber a história como *inacabamento* como os sujeitos o são. Esse engajamento via o literário é expresso por um jogo de tensões dialéticas: uma literatura ativa, que sendo transformadora em suas materialidades insiste em ser instrumento de transformação coletiva a partir da *desconstrução* de certos discursos tomados como verdades acabadas. Se nos textos saramaguianos têm vez os sem-nome, os sem-terra e outros despossuídos (o louco, como descreve-se o homem da ilha desconhecida), é porque a esses pertencem a centralidade da história; esses, os que correm pelas margens da história legitimada são os capazes de reinventar o estabelecido pelo silenciado; por isso, esses, não desempenham na literatura de Saramago o papel decorativo mas o de figuras da ação, os relevantes para a própria existência da história.

O diálogo com a história aqui entrevisto guarda outra questão importante para 1998 e o tempo em curso: o de um país (por extensão, um continente) que substituiu os portos de partida pela terra de chegada. “Aqui o mar acaba e a terra principia”, lê-se logo à entrada da narrativa d’*O ano da morte de Ricardo Reis*, ou o longo percurso fabular da Península Ibérica em direção aos continentes africano e americano n’*A jangada de pedra*. Em todos os casos, Saramago continua a insistir sobre qual o papel de Portugal (e da velha Europa) sobre o destino negligenciado dos povos e o faz por meio do poder da imaginação duplamente provocadora: a cobrança por dimensão ética da história e como força necessária para a instalação de novos mundos a partir da abertura para o *desconhecido*. Quer dizer, aponta-se à cobrança de uma nova cartografia do sujeito, do espaço, da história e dos povos. Aos homens de hoje que se prendem à terra e a si próprios, o homem da ilha desconhecida vem dizer que navegar é preciso e fazê-lo da melhor forma possível, com olhos e espírito dos antigos navegadores, a fim de encontrar o mistério que ainda se lhes oculta. Já a *infração* que, porventura se suspeite do narrador saramaguiano para com a história, se abre para uma dimensão que questiona a própria natureza das celebrações na EXPO’98: o que os portugueses fizeram entre o século dos descobrimentos e o século das migrações a fim de reparar os resquícios negativos da colonização ou por que não tem se estabelecido outra vez no centro do mundo agora como protagonistas de uma política inclusiva, diversa e articulada com os ideais civilizatórios ainda mais fixados no plano que na prática, na espera que na atitude? Por fim, como nos utilizamos da história para entender o presente e estabelecer rumos que se distanciem dos mesmos erros do passado? Quando romperemos com os nacionalismos para entendermo-nos como matéria igual?

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.
- BASTAZIN, Vera. *Mito e poética na literatura contemporânea: um estudo sobre José Saramago*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1971.
- CERDEIRA, Teresa. *José Saramago entre a história e a ficção. Uma saga de portugueses*. Belo Horizonte: Moinhos, 2018.
- CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de A. Sampaio. São Paulo: Loyla, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento – Ditos e escritos II*. Trad. de Elisa Monteiro Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Estratégia, poder-saber – Ditos e escritos IV*. Trad. de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- FOLHA DE SÃO PAULO. Saramago diz que o romancista deve indagar o passado. In: *Debate na Folha*. São Paulo, 30 de abril de 1988.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2004.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo – História. Teoria. Ficção*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KAUFMAN, Helena. A metaficção historiográfica de José Saramago. In: *Colóquio/ Letras*, Lisboa, n. 120, p. 124-136, 1991.
- OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de. Acerca do feminino em *O conto da ilha desconhecida*, de José Saramago. In: BERGAMINI JÚNIOR, Atílio; e MICHELS, Seleste (Orgs.). *Nau literária – Revista eletrônica de crítica e teoria de literatura*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 1-10, 2009a.
- OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de. Além das palavras, a literatura como *arte engagée*. Convergências literárias entre José Saramago e Jean-Paul Sartre. In: *Anais do I Encontro Internacional Texto e Cultura*. Fortaleza, 2009b.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Formas e usos da negação na ficção histórica de José Saramago. In: CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane (org.). *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: EDUFRGS, 1999.
- RAVOUX-RALLO, Elizabeth. *Métodos de análise crítica literária*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ROANI, Gerson Luiz. *No limar do texto: literatura e história em José Saramago*. São Paulo: Annablume, 2002.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- SARAMAGO, José. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.
- SARAMAGO, José. *A caverna*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.
- SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. 33. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- SARAMAGO, José. *A viagem do elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SOUZA JÚNIOR, José Luiz Foureaux. O “Memorial do convento”: momento de uma viagem entre a ficção e a História. *Revista Língua e Literatura*, vol. 6-7, n. 10-11, p. 165-182, 2005.

ARTIGO

José Saramago e Franz Kafka: Naufrágio com a Mulher da Limpeza

José Saramago and Franz Kafka:
Shipwreck with Cleaning Woman

Kathrin Saringen 

Universidade de Viena. Áustria
E-mail: kathrin.saringen@univie.ac.at

RESUMO: Na sua busca obsessiva de uma ilha desconhecida em *O Conto da Ilha Desconhecida* (1997) de José Saramago, o personagem denominado “homem” procura se apropriar de algo novo, desconhecido e estranho; algo que lhe permite aportar em novas margens, a adotar novas perspectivas e a viver novas experiências. O que se destaca, desde o início da narrativa, é o apoio – inicialmente despercebido e subestimado – da mulher da limpeza. Já o pobre homem do campo, em *Diante da lei* (*A porta da lei*, 1915) de Franz Kafka, não logra esta forma de autorrealização pessoal. Pode-se dizer que lhe falta imaginação ou seriedade existencial em seu empreendimento, ou, na argumentação de Hans Blumenberg, a necessária “experiência filosófica desencadeadora” (BLUMENBERG, 1997, p. 15). Mas talvez ao homem kafkiano tenha faltado apenas uma mulher da limpeza que pudesse aguçar o seu olhar para obter o domínio sobre o próprio destino. Tendo como fundamentos a metaforologia de Hans Blumenberg (*Schiffbruch mit Zuschauer*, 1997), bem como questões de intertextualidade a partir de Genette e Borges, o artigo pretende estabelecer um diálogo do conto de Saramago com a parábola kafkiana, por ele desdobrada de modo absolutamente inusitado.

PALAVRAS-CHAVE: José Saramago, Kafka, Ilha, Naufrágio, Intertextualidade, Metaforologia.

ABSTRACT: In his obsessive search for an unknown island in *The Tale of the Unknown Island* (1997) by José Saramago, the character named “man” seeks to appropriate something new, unknown and strange; something that allows him to dock on new shores, to adopt new perspectives and to live new experiences. What stands out, from the beginning of the narrative, is the support – initially unnoticed and underestimated – of the cleaning woman. The poor man from the country in Franz Kafka’s *Before the Law* (1915), does not achieve this form of personal self-realisation. One might say that he lacks imagination or existential seriousness in his undertaking, or, following Hans Blumenberg’s reasoning, the necessary “triggering philosophical experience” (Blumenberg, 1997, p. 15). But perhaps the Kafkaesque man lacked only a cleaning woman who could sharpen his eye to gain mastery over his own destiny. On the basis of Hans Blumenberg’s metaphorology (*Schiffbruch mit Zuschauer*, 1997), as well as questions of intertextuality drawing on Genette and Borges, the article aims to establish a dialogue between Saramago’s short story and the Kafkaesque parable, which the Portuguese author unfolds in an absolutely unusual way.

KEYWORDS: José Saramago, Kafka, Island, Shipwreck, Intertextuality, Metaphorology.

COMO CITAR

SARTINGEN, Kathrin. José Saramago e Franz Kafka: Naufrágio com a Mulher da Limpeza. *Revista da Anpoll*, v.53, n.3, p. 78-85, 2022. doi: <https://doi.org/10.18309/ranpoll.v53i3.1837>

“Que é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não nos saímos de nós, [...]”, diz o narrador masculino em “O Conto da Ilha Desconhecida” de José Saramago (1997, p. 10) para a faxineira do rei (no original “a mulher da limpeza”, *ibid.*, p. 3-15), que está prestes para embarcar com ele numa viagem inusitada.

A narrativa de Saramago gira em torno de um homem que solicita a um rei um barco para partir em busca de uma Ilha Desconhecida. Apesar de se saber que todas as ilhas já foram descobertas, conquistadas, mapeadas, catalogadas, que o mapa-múndi já foi traçado e todas as estradas devidamente palmilhadas e descritas, o homem insiste em sua demanda por um barco (“Dá me um barco”, *ibid.*, p. 3) para partir em busca da tal Ilha Desconhecida. Finalmente, após muita insistência por parte do homem, o rei desiste de lhe negar o pedido e lhe fornece um barco. A mulher da limpeza do rei é a única (!) que está disposta a partir junto com o homem; a única que decide NÃO permanecer na bem conhecida ilha – que, neste caso, é o palácio – em favor da busca de uma ilha desconhecida a ser ainda descoberta. Ao final, juntos acabam aportando, de modo totalmente inesperado e paradoxal, na “Ilha Desconhecida”.

É claramente a busca do novo, do desconhecido, do estranho o elemento a impulsionar o homem em sua busca da Ilha – uma busca que, como descreve o filósofo Hans Blumenberg, permite aportar única e exclusivamente em novas margens, a adotar novas perspectivas, viver novas experiências, ter novas vidas (*cf.* BLUMENBERG, 1997, p. 26-27). Blumenberg captou esse paradoxo, também saramaguiano, em sua teoria da metáfora descrita no conhecido ensaio “*Schiffbruch mit Zuschauer*” (1997) [*Naufrágio com Espectador*, 199?] e o enunciou, aproximadamente, da seguinte forma: É somente rompendo com estruturas entrincheiradas, embarcando em caminhos desconhecidos e até desconfortáveis, estando preparado para navegar em alto mar, até possivelmente “naufregando” no processo, que se obtém a força para ousar novos passos e explorar mundos nunca antes considerados; assim, o naufragar, em última análise, é um singular elemento para ganhar existência, significado, vida própria (*ibid.*, p. 78-83). No sentido de Blumenberg, por consequência, o naufrágio é uma metáfora tanto para o afundamento quanto para a única possibilidade de reconstrução e reinício. Em outras palavras: chega-se à autodescoberta apenas através da ousadia, da curiosidade e da perseverança.

Na narrativa de Saramago, a vontade de lutar contra as convenções, de se rebelar contra aquilo que supostamente é imutável e adverso e de superar o aparentemente impossível, com tenacidade e muita imaginação, torna possível a realização do desejo de conseguir um navio e embarcar em busca de uma ilha – e, eis o teor subliminar do texto – em busca de um sonho, de uma vida nova. No entanto, não de subestimar é o apoio – inicialmente inconspícuo e subestimado, mas muito decisivo – da “mulher da limpeza” – entretanto, chegarei a isso mais adiante.

Então, o que significa essa busca? No fundo, acaba sendo uma busca por uma ilha ou por um barco? O barco como uma ilha? Com Blumenberg, o próprio barco seria a ilha desconhecida: a metáfora do “barco da vida” (*ibid.*, p. 23) que ainda está por descobrir diante do homem ou dos dois protagonistas do “Conto da Ilha Desconhecida” e que ainda não foi conquistada. Enquanto o homem parte para novas costas – não para perpetuar uma vida pré-formada, mas justamente para seguir seu próprio caminho – ele acabará descobrindo a si mesmo nesta jornada, se encontrando: ele mesmo se torna – inteiramente no sentido de Blumenberg – uma ilha desconhecida. Se ele tivesse ficado na ilha familiar, confortável e predefinida, não teria sido capaz de encontrar novos caminhos, ter novas ideias, contar novas histórias, enfim,

viver uma existência escolhida por ele mesmo: “[...] que não nos vemos se não nos saímos de nós[...].” (SARAMAGO, 1997, p. 10).

A possibilidade de poder realizar sonhos, deixando seu lugar predeterminado na história e fazendo-se protagonista da ação, dá ao sujeito o necessário *empowerment* (cf. MERLEAU-PONTY em CROSSLEY, 1996) no sentido existencial-fenomenológico e fornece a própria capacidade de agir; a *agency* no dizer de Aleida Assmann (2006). Somente quando a ilha desconhecida é encontrada é que a busca existencial de sentido – idealmente – atinge seu objetivo. Para isso, todos – para permanecer na metáfora náutica – devem assumir eles mesmos o leme; não o rei, não o reino. É um processo individual e intransferível que requer um momento desencadeador para a iniciação; ou, para falar com Blumenberg, uma “experiência inicial filosófica” (BLUMENBERG, 1997, p. 15), como uma situação-limite fatídica que coloca o acontecimento em movimento.

Esta autorrealização pessoal, porém, não parecerá bem-sucedida para o pobre “homem do campo” na conhecida parábola do guardião da porta, de Franz Kafka, “Diante da Lei” (*ibid.* 1983, orig.: *Vor dem Gesetz*). A ele é negado até o final o acesso à Lei. Seja por falta de coragem, por um pronunciado medo da autoridade ou simplesmente por falta de imaginação, o homem do campo não consegue atingir seu autoimposto objetivo de obter acesso à Lei; e sua autodeterminada busca de sentido falha. As tentativas de subornar o guardião da porta também revelam basicamente que ele está longe de ter qualquer real convicção íntima. O guardião da porta, por sua vez, pode ser entendido como uma instância de teste personificando os múltiplos desafios da jornada da vida; desafios para os quais o homem do campo não tem a necessária coragem, os necessários sonhos ou a necessária atitude de fé e convicção. Pode-se dizer que lhe falta assertividade imaginativa e seriedade existencial em seu empreendimento, precisamente aquela “experiência desencadeadora filosófica” (BLUMENBERG, 1997, p. 15) que é considerada uma premissa imprescindível para poder abandonar um caminho anterior, já velho e desgastado. Mas talvez ao homem kafkiano tenha faltado apenas uma mulher da limpeza que, com seu balde de água, pudesse aguçar o seu olhar para como obter o domínio sobre o próprio destino.

Pois é a mulher a verdadeira comandante em *O Conto da Ilha Desconhecida* de Saramago. Embora a demanda por um barco como um discurso construído historicamente pela voz masculina, “naturalmente” venha do homem – o que a mulher na época dos reis poderia falar, quanto mais exigir – é a simples governanta ou mulher da limpeza do palácio que, no melhor sentido spivakiano, toma a palavra e “fala” (cf. SPIVAK, 1988). É ela quem entrega as ordens reais e, como se fosse um porta-voz, altera vidas ou enuncia destinos. Ela é como a “guardiã da porta” de Kafka, a versão feminina da autoridade examinadora perante a Lei que tem que decidir se alguém pode entrar ou não. Saramago dá à mulher da limpeza no seu conto o poder da palavra e da ação, descrevendo-a como aquela que toma as decisões: “[...] mas a mulher da limpeza não está, deu a volta e saiu com o balde e a vassoura por outra porta, a das decisões, que é raro ser usada, mas quando é, é” (*ibid.* 1997, p. 6).

Sendo uma mulher da limpeza, com seus baldes e vassouras, ela certamente pareceria mais comparável enquanto modelo social ao “homem simples do campo” de Kafka; mas na leitura de Saramago, é ela que está disposta a decidir ativamente sobre sua vida com pragmatismo e ousadia: “Pensou ela que já bastava de uma vida a limpar e a lavar palácios, que

tinha chegado a hora de mudar de ofício, que lavar a limpar barcos é que era a sua vocação verdadeira, no mar, ao menos, a água nunca lhe faltaria” (*ibid.*). O fato de que ela desempenhe basicamente o papel da guardiã da porta na recepção contragenérica¹ de Kafka por Saramago pode ser visto como um claro e produtivo desdobramento e de “ré-écriture” no sentido definido por Gérard Genette (GENETTE, 1982). No artigo “L’autre du même” (1985), Genette discorre sobre a essência dessa “reescrita”, chamando a atenção para a estreita conexão entre os movimentos de variação e repetição: “[...] *on ne peut varier sans répéter, ni répéter sans varier*” (*ibid.*). Em que medida *O Conto da Ilha Desconhecida* seria uma variação que repete, ou então, uma repetição que varia a “parábola do guardião da porta” de Kafka não é de interesse central aqui. O que é crucial nesta operação de “transcrição” poética – tomando emprestado e de certa forma desvirtuando a finalidade do termo cunhado por Haroldo de Campos (*cf.* TÁPIA; NÓBREGA, 2015) para nossos fins – são precisamente aqueles pontos em que surgem, na leitura de Saramago, desvios essenciais da narrativa kafkiana, ou seja, recriações e, portanto, múltiplas variações, desdobramentos.

A literatura é sempre uma espécie de força que produz múltiplas possibilidades de escrita, sendo capaz de abranger e articular essa multiplicidade. Neste sentido lemos *O Conto da Ilha Desconhecida* como uma recepção produtiva do conto-parábola kafkiano que aproveita a abertura e a ambiguidade irredutível na definição do gênero do texto precursor.² São, por assim dizer, procedimentos de desvios do precursor muito criativos e enriquecedores que permitem ler o precursor com outros olhos, como nomeia o teórico norte-americano Harold Bloom em “The anxiety of influence: a theory of poetry” (1973). Nessa obra, ele se refere, entre outros, ao ensaio de Borges “Kafka y sus precursores” (1960) no qual o autor argentino define as linhas de leitura não somente voltadas para trás, mas sim também para frente, revirando antigas teorias da influência literária pelo avesso: um texto mais recente pode “influenciar”, isto é, reescrever um texto escrito antes, abrindo uma via intertextual entre os diferentes textos que faz com que se leia o “texto original” com outros olhos. No dizer de Borges, é o sucessor que desdobra o precursor, e não o contrário, como se pensa tradicionalmente dentro da lógica da influência literária tradicional. Portanto, pilhando para nós o título do ensaio de Borges, podemos dizer que em “Saramago y su precursor”, o texto de Kafka se desenrola a partir do diálogo intertextual com o autor português. Neste caso, lido com os olhos de Saramago, o homem do campo talvez pudesse ter se comportado de modo mais intrépido e destemido diante da lei intransigente, com mais empenho e menos ingenuidade, mais otimismo e menos obediência, mais imaginação e menos resignação. Assim, quem sabe, ele tivesse conseguido acesso à Lei. No entanto, ele jamais se arriscou, pouco se esforçou, talvez não tenha sonhado o suficiente, certamente jamais saiu do lugar: “[...] Se não saís de ti, não chegas a saber quem és” (SARAMAGO, 1997, p. 10).

O próprio Saramago foi leitor assíduo de Borges (*cf.* BALTRUSCH, 2014), de maneira que os desdobramentos intertextuais se multiplicam infinitamente. No sentido bloomiano,

¹ Recepção contragenérica quer dizer, neste caso, que se trata de uma recepção que não repete a abordagem de gênero de Kafka, ou seja, que amplia o conceito de gênero estereotipado ao utilizar uma mulher como porta voz do rei.

² Essa ambiguidade de gênero irredutível – um *double bind*, segundo Derrida (1985) – está no fato de a parábola de Kafka constituir, simultaneamente, um conto autônomo e parte de um capítulo de *O processo*. Sobre os desdobramentos dessa duplicidade, ver também Susana Kampff Lages (2006).

Saramago enriquece Kafka “deslendo-o”, abrindo, com o seu “misreading” deliberado (BLOOM, 1975) a partir dos textos kafkianos, novas perspectivas e construindo novos rumos significativos (filosóficos?). Com estas ampliações e derivas intertextuais, ele vai muito além de Kafka.

Dois dos principais aspectos de seu desvio criativo em *O Conto da Ilha Desconhecida* estão ligados 1) ao protagonismo feminino e 2) ao imaginário do mar: em primeiro lugar, o destaque dado à protagonista feminina permite leituras completamente novas, dando à mulher a voz e a agência para escolher o rumo de sua vida por conta própria, de ter novas ideias, sonhos e perspectivas. A mulher como protagonista direciona os acontecimentos, toma as decisões essenciais, dispõe de poderes visionários, tem confiança para jogar com o destino e às vezes até para nadar contra a maré: “O homem nem sonha que, não tendo ainda sequer começado a recrutar os tripulantes, já leva atrás de si a futura encarregada das baldeações e outros asseios, também é deste modo que o destino costuma comportar-se conosco, já está mesmo atrás de nós, já estendeu a mão para tocar-nos o ombro” (SARAMAGO, 1997, p. 6-7).

A mulher como personagem central, com seus pés na terra e seu pragmatismo, pilota as ações, mas ao mesmo tempo ela é muito mais: como vidente, sonhadora, portadora da imaginação, detentora de poderes mágicos, é ela a instância mesma capaz de deixar nascer novos mundos e territórios imaginários. Ela é, aliás, como todas essas figuras que encarnam protagonistas cujo perfil conhecemos de numerosos textos de Saramago (só para lembrar as de *Ensaio sobre Cegueira*, *Memorial do Convento*, *Jangada de Pedra*, *Intermitências da Morte*). São sempre vozes femininas, em sua forma sutilmente mágica e/ou pragmaticamente realista, as das personagens que lideram a trama. Basicamente, são elas que emergem dos textos como as que venceram os obstáculos e ultrapassam destinos prederterminados.

É o que também acontece em *O Conto da Ilha Desconhecida*: É a mulher que finalmente escolhe o barco, recebe as chaves, defende-o vigorosamente e mantém-se apegada ao leme como um marinheiro treinado – todos esses elementos que têm conotações masculinas na ordem heteronormativa: “contente por estar a aprender tão depressa a arte de marinharia” (*ibid.*, p. 9). É também ela que encarna a constante esperança de realizar o sonho da ilha; na verdade, é ela que – ao lado de todas as tarefas igualmente essenciais com conotações historicamente femininas, tais como cozinhar, plantar, lavar, limpar – persevera constantemente, encoraja, fortalece, e até rememora antigos ensinamentos poéticos: “[...] todo o homem é uma ilha” (*ibid.*, p. 10), ao evocar, de uma perspectiva invertida, uma conhecida afirmação de John Donne em suas *Meditações* (“No man is an island”, DONNE, 2018, p. 240). E esta ilha deve ser sempre descoberta de novo. Aqui, também, ela toma a iniciativa, deita-se ao lado do homem, para viverem juntos seu sonho de descobrir a ilha desconhecida cada dia de novo: “Depois, mal o sol acabou de nascer, o homem e a mulher foram pintar na proa do barco, de um lado e do outro, em letras brancas, o nome que ainda faltava dar à caravela. Pela hora do meio-dia, com a maré, A Ilha Desconhecida fez-se enfim ao mar, à procura de si mesma” (SARAMAGO, 1997, p. 15). Pelo ato comum de nomeação, realiza-se o sonho de alcançar a Ilha Desconhecida que, graças a ele, passa a ser (re)conhecida por ambos como o lugar de partilha de uma nova vida em comum.

O lugar específico da narrativa faz a conexão com a segunda reescrita da parábola de Kafka por parte de Saramago. A princípio ela poderá parecer inconspícua e possivelmente trivial, mas, lida no contexto da tradição literária e cultural lusófona, desenvolve um potencial

imenso de significados. Como o lugar espacial-imaginário se afasta da rígida “Lei” de Kafka com portas fixas, janelas, corredores, ou seja, de uma arquitetura imutável e firmemente plantada ao solo, partindo no conto saramaguiano em direção ao fluido, móvel, mar aberto (“A Ilha Desconhecida fez-se enfim ao mar”, p. 15), o espaço geopolítico, ou melhor, geocultural da narrativa se altera completamente. Pois o texto português invoca – no sentido de uma “poética da navegação” (GIL, 2007) – o imaginário do mar tantas vezes ancorado no contexto lusófono, um imaginário que se inscreve como um subtexto constante em toda a história literária portuguesa, a começar pelas *Cantigas de Amigo*, daí aos *Os Lusíadas* ou o *Mar Português*, de Fernando Pessoa (cf. SARTINGEN, 2021), na figura de suas velas e caravelas.

Na grande maioria dos textos canônicos da historiografia literária portuguesa, são figuras masculinas que viajam e dominam os mares como heróis; no caso da mulher da limpeza de Saramago, ao contrário, é ela quem quer participar do futuro sem questionar o óbvio: “E por que não estás tu no palácio do rei [...] a abrir portas, porque as portas que eu realmente queria já foram abertas e porque de hoje em diante só limparei barcos” (*ibid.*, p. 8). Ela não só participará de expedição futura, mas será ela quem garantirá a ordem e criará uma reordenação feminina a bordo. As figuras do Barco ou Navio como atributos necessários do imaginário marinho sempre simbolizaram aventura, naufrágio, recomeço; agora, juntam-se a eles o balde de água e a vassoura da mulher da limpeza que, de repente, passam a representar também a descoberta de algo novo (mesmo que seja o próprio novo) e ao mesmo tempo algo nítido, claro e reto. De agora em diante, a aventura e a utopia passam a ter conotações e atributos femininos.

Dar espaço ao sonho, apostar na esperança e no futuro, afirmar a dimensão utópica como forma de resistência e construção de uma espécie de antimundo, em última instância, escrevendo “utopias”³, nada disso é possível sem a incorporação de uma dimensão ficcional. Lembremos: a famosa utopia de Thomas Morus era também uma ilha. A imagem paradoxal da Ilha Desconhecida de Saramago (sendo uma imagem metonimizada da Ilha no nome do barco, e ao mesmo tempo um “pars pro toto” alegórico para o curso da vida toda) mostra a capacidade criativa da literatura para construir mundos oníricos e utópicos, isto é, de deslocar nossa visão do tempo e do espaço. Diante da realidade, tais sonhos ou utopias podem ser lidos como um modo poético de resiliência; uma forma de resistência flexível e pragmática que Saramago, muitas vezes, gosta de colocar nos dedos engenhosos das mulheres.

Antes de mais nada, o autor português não vê a utopia como um mundo melhor num tempo/espaço longínquo indefinido e apenas ansiosamente anelado, mas sim numa possível transformação ativa e democrática do contexto atual, do tempo de agora. O que ele chama de “a minha utopia”, coincide mais com a ação imediata e a necessidade de transformação do que com um sonho irreal e idealizado (cf. SARAMAGO In BALTRUSCH, 2014, p. 11). Lidas desta maneira, as utopias se tornam utopias prontas a agir, a assumir riscos, até a sofrer naufrágios. Curiosamente, são sempre as mulheres, pelo menos nos textos saramaguianos que, na grande maioria dos casos, superam os naufrágios da vida com empenho e pragmatismo, ação e voz, capazes de cuidar de si (no sentido de Foucault 1984) ou falar por si mesmas (no dizer de SPIVAK, 1988).

³ A famosa *Utopia* de Thomas Morus (orig. 1516) é, no fundo, um diálogo filosófico sobre o melhor mundo possível (cf. *ibid.* 1992).

Frente a uma realidade muitas vezes injusta e precária, talvez precisemos das utopias ficcionais para ganhar uma certa esperança ou um certo otimismo, ou, quem sabe, para metaforicamente descobrir novos espaços, novos territórios dentro de nós. Concluo com as palavras de Mia Couto, que no epílogo “A arte de sonhar um país” ao grande romance de Jorge Amado *Tocaia Grande* (1984, tratando também de novos começos e utopias), enfatizava a importância da ficção como utopia motriz que escreve a história e o futuro: “Importava sim, que esse território ficcionado era uma pátria que queríamos, em nós mesmos, sonhar e ver sonhada. Importava, sim, que nesse universo vingávamos de uma realidade feita de carência e injustiça” (COUTO, 2008, p. 464).

Que esta “pátria”, em José Saramago, não necessariamente há de ser povoada por “patres”, isto é, por seres masculinos, fica evidente em quase toda a obra do escritor português. Por consequência, o que se busca, no *Conto da Ilha Desconhecida*, é um lugar sonhado por uma mulher em cooperação com um homem, um espaço do qual os dois protagonistas, homem e mulher, se apropriam. Pois, “no man is an island”, como indica a expressão do poeta inglês que evocamos anteriormente, e, por consequência, sempre há de ter ao menos duas pessoas. A ilha, no entanto, *ela* é definitivamente um território *feminino*.

Por fim, de fato não é de admirar ser precisamente a mulher da limpeza a instância necessária para dar origem à utopia, na forma de uma ilha desconhecida, valendo-se, para fazer a limpeza do barco, recém descoberto, de um balde cheio de água do mar.

AGRADECIMENTO

A autora agradece à colega Susana Kampff Lages, da Universidade Federal Fluminense, pela leitura do presente texto e sugestões valiosas.

REFERÊNCIAS

- ASSMANN, Aleida. *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlin: Erich Schmidt, 2006.
- BALTRUSCH, Burghard (ed.). “O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia”. *Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago*. Berlin: Frank und Timme, 2014.
- BLOOM, Harold. *The anxiety of influence: a theory of poetry*. New York: Oxford Univ. Press, 1973.
- BLOOM, Harold. *A map of misreading*. New York: Oxford Univ. Press, 1975.
- BLUMENBERG, Hans. *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt: Suhrkamp, 1997.
- BLUMENBERG, Hans; LOUREIRO, Manuel (trad.). *Naufrágio com espectador*. Pontinha: Nova Vega: 199? [sic].
- BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1960, p. 145-48.
- COUTO, Mia. A arte de sonhar um país. In: AMADO, Jorge. *Tocaia Grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- CROSSLEY, Nick. Body-Subject/Body-Power: Agency, Inscription and Control in Foucault and Merleau-Ponty. *Body & Society*, v. 2, n. 2, 1996, p. 99-116. doi: 10.1177/1357034X96002002006.
- DERRIDA, Jacques. Prejugés, devant la loi. In: DERRIDA, Jacques *et al.* *La faculté de juger*. Paris: Minuit, 1985.
- DONNE, John. XVII Meditation. In: DONNE, John. *Devotions upon Emergent Occasions*. Cidade: Charles River Editors, 2018. p. 240-246.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité*. 3, Le souci de soi. Paris: Gallimard, 1984.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Editions Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard. L'autre du même. *Corps Ecrit*, v. 15, p. 11-16, 1985.
- GIL, Isabel Capelo. *Poéticas da navegação*. Lisboa: Univ. Católica Editora, 2007.
- KAFKA, Franz. *Gesammelte Werke. Der Prozeß: Roman*. Ed. Max Brod. Frankfurt: Fischer, 1983.
- LAGES, Susana Kampff. Desdobramentos do duplo em Kafka. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 1, 2006, p. 109-122.
- MORUS, Thomas. *Utopia*. Trad. Hermann Kothe. Frankfurt: Insel, 1992.
- SARAMAGO, José. *O Conto da Ilha Desconhecida*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- SARTINGEN, Kathrin. Derivas e desvios: mareando na literatura e no filme português, brasileiro e africano. In: SARTINGEN, Kathrin; CHIARELLI, Stefania (eds.). *Histórias de água – o imaginário marítimo em narrativas brasileiras, portuguesas e africanas*. Frankfurt: Peter Lang, 2021. p. 117-133.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the Subaltern Speak?. In: NELSON, Cary (ed.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: Univ. of Illinois Press, 1988. p. 271-315.
- TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Medici. *Haroldo de Campos. Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ARTIGO

“Ossos do ofício”: o romance inacabado de José Saramago

“It comes with the territory”:
José Saramago’s unfinished novel

Adriana Gonçalves 

Universidade Estadual de Minas Gerais. Divinópolis, MG, Brasil
E-mail: adriana.goncalves@uemg.br

RESUMO: O romance inacabado de José Saramago, publicado em 2014, traz mais uma vez à cena narrativa de sua obra o universo do trabalho. A vinculação ao ofício aparece inúmeras vezes ocupando certa centralidade do enredo das obras do autor, como é o caso de *História do cerco de Lisboa*, *Levantado do chão* e *A caverna*, cada um com sua problematização específica. Embora a trama não esteja em sua totalidade, é possível alinharmos alguns caminhos na problematização da relação entre o sujeito e a sociedade capitalista que o comporta, a partir de índices textuais e construções estéticas. Importa-nos perceber como Saramago costura na trama narrativa o dilema ético frente a cesura do mundo, a partir do protagonista artur, um burocrata padrão, funcionário de uma indústria bélica. Contrasta com artur sua ex-mulher, felícia, que o adverte a todo o momento para uma responsabilidade cívica. Nos interessa nesta investigação aquela concepção de ética contida no discurso fundante do capitalismo, discutida nos estudos weberianos (1999, 2003, 2004, 2013) percebendo as reverberações deste discurso encontradas na justificação do personagem protagonista para a dedicação inquestionável ao seu ofício (ARENDETT, 1999).

PALAVRAS-CHAVE: Romance inacabado, Ética, Trabalho.

ABSTRACT: José Saramago’s unfinished novel, published in 2014, once again brings the universe of work into the narrative scene of his titles. The link to working appears numerous times, occupying a particular centrality of the plot in the author’s titles, as is the case of *The History of the Siege of Lisbon*, *Raised from the Ground*, and *The Cave*, each with its specific problematization. Although the plot is not in its entirety, it is possible to trace some paths in the problematization of the relationship between the subject and the capitalist society in which he is included, from textual indices and aesthetic constructions. It is important for us to understand how Saramago sews into the narrative plot the ethical dilemma facing the caesura of the world from the protagonist artur, a standard bureaucrat, an employee of a war industry. artur contrasts with his ex-wife, felícia, who warns at all times to a civic responsibility. In this research we are interested in the conception of ethics contained in the founding discourse of capitalism, discussed in Weberian studies (1999, 2003, 2004, 2013) perceiving the reverberations of such discourse found in the justification of the protagonist character for the unquestionable dedication to his craft (ARENDETT, 1999.)

KEYWORDS: Unfinished novel, Ethics, Work.

COMO CITAR

GONÇALVES, Adriana.
“Ossos do ofício”: o romance inacabado de José Saramago. *Revista da Anpoll*, v.53, n.3, p. 86-100, 2022. doi: <https://doi.org/10.18309/ranpoll.v53i3.1813>



Introdução

Percebi, nestes últimos anos, que ando procurando uma formulação da ética: quero exprimir, através dos meus livros, um sentimento ético da existência, e quero exprimi-lo literariamente. (Saramago apud Aguilera, p. 113)

Nos romances saramaguianos, o universo do trabalho surge muitas vezes ocupando certa centralidade na obra e sendo parte constitutiva do processo de identificação de seus personagens. É o caso de *História do cerco de Lisboa*, *Levantado do chão* e *A caverna*, para citar alguns. O romance que analisaremos, entretanto, ecoa e radicaliza, em alguma medida, discussões realizadas outrora com o personagem José de *Todos os nomes*, de 1997, pela recorrência de um protagonista burocrata-padrão, que não questiona a formulação ética do ofício que ocupa, apenas a reproduz.

O romance póstumo e inacabado¹ de José Saramago, publicado em 2014, intitulado *Alabardas, Alabardas; espingardas, espingardas*, traz à baila um enredo pautado em discussões éticas acerca do ofício exercido pelo personagem-protagonista funcionário da indústria de armas Belona S.A, artur paz semedo.

O título da obra faz menção ao verso homônimo de Gil Vicente na tragicomédia *Exortação da Guerra*, do século XVI. No teatro vicentino há uma costumaz ironia reverberada pela peça da qual a construção dos personagens do texto saramaguiano também não escapa. A exemplo do que ocorre em outro auto vicentino, o *Auto da Índia*, em que as relações imbricadas na construção do Império português são colocadas sob suspeição, no texto saramaguiano há também um regime de moralidade sendo contestado: o capitalista.

Em *Alabardas...*, o funcionário da indústria de armas que carrega em seu nome a paz, colabora na construção e provimento da guerra, ao não realizar um compromisso social ético de questionar seu ofício, nesse que é um dos setores mais lucrativos do mundo contemporâneo, a indústria bélica. Por sua vez, seu ofício é problematizado frequentemente pela ex-esposa Felícia. A personagem, assim como acontece com as personagens femininas em diversos de seus romances, funcionará na narrativa como uma guia mestra, como suscitadora de reflexões éticas de artur paz semedo. Felícia se valerá da emergência de um elemento do acaso, que colaborará definitivamente para que este repensar aconteça.

¹ A edição é composta por um volume de aproximadamente 50 páginas, com ilustrações de Günter Grass, mais algumas anotações do autor somadas aos textos críticos de Fernando Gómez Aguilera, Luiz Eduardo Soares e Roberto Saviano. Como em todo processo de editoração póstumo, percebemos algumas escolhas que se distinguem do estilo do autor. É o caso dos paratextos. A costureira epígrafe, muitas vezes também ficcionalizada, que servia como mote norteador do romance, aqui está ausente. Optamos, portanto, em não avaliar os paratextos imagéticos, por entendermos que não se trata de uma escolha do autor, não são partes constitutivas do projeto literário que estava sendo moldado, mas foram acrescentados posteriormente por decisões editoriais. O texto póstumo, na perspectiva de Ferroni (1996, p.16, tradução nossa), é “como uma continuação, uma herança. Este além sempre implica uma fratura, uma quebra, uma não coincidência: em relação ao que termina (uma vida, uma obra) sem concluir-se totalmente”.

Embora não seja intuito deste texto realizar uma comparação do romance com *Todos os nomes*², parece-nos possível destacarmos um movimento de leitura símile na obra analisada: 1) A construção de um personagem burocrata-padrão; 2) A presença de um elemento do acaso que traz reflexões; 3) A personagem feminina com papel de movência, que altera a inserção em seu ofício.

Torna-se, dessa maneira, nosso objetivo perceber como Saramago costura na trama narrativa o dilema ético frente a cesura do mundo, a partir da construção do protagonista artur, funcionário de uma indústria bélica. De modo mais específico, de que forma podemos elucidar, a partir das provocações de felícia e de um elemento do acaso, algum indício de reflexão sobre a sobreposição do comportamento ético no trabalho a quaisquer reminiscências de uma ética individual.

Para tanto, apresentaremos inicialmente uma seção em que discutiremos a inserção do protagonista como um burocrata-padrão, a partir dos pressupostos de Max Weber (1999, 2003, 2004, 2013). Em seguida, buscaremos a partir das intervenções da ex-mulher, felícia, e do elemento do acaso, momentos em que seja despertada alguma criticidade no protagonista, acrescentando às considerações weberianas a de Hannah Arendt (2013). Por último, detere-mo-nos em alguns rumos possíveis da narrativa.

O burocrata padrão e a eticização da guerra

O protagonista de *Albardas* é um operário da indústria de armamento *Belona S.A.* O perfil construído do personagem artur logo nas primeiras páginas deixa entrever certa complexidade³. Enquanto carrega o sobrenome de paz, trabalha produzindo a guerra e em sua vida civil demonstra-se aficionado pelo tema. Por isso, em 'espírito', ele é comparado à própria "encarnação da deusa belona" (SARAMAGO, 2014, p. 12), realizando de certo modo aquilo que o título de Gil Vicente enseja.

Em dissonância com sua afeição às armas está a fragilidade do personagem; na fábrica, todas as vezes em que havia eventos de lançamento de novos armamentos aos quais os funcionários eram levados para assistirem as provas, artur era acometido por "questão de nervos" (SARAMAGO, 2014, p. 11) e socorrido pelos colegas com copos d'água antes que desmaiasse. O próprio narrador nos adverte:

Como se está vendo, o sujeito em questão é um interessante exemplo das contradições entre o querer e o poder. Amante apaixonado das armas de fogo, jamais disparou um tiro, não é sequer caçador de fim de semana, e o exército, perante as suas evidentes carências físicas, não o quis nas fileiras. (SARAMAGO, 2014, p. 11-12)

² SILVA, Adriana Gonçalves da. Todos os nomes que o acaso tem: a descoberta de si pelo outro. *Revista Desassossego*, São Paulo, v. 14, n. 27, p. 154-173, 2022.

³ A composição de seu nome carrega essa dualidade, afinal, semedo, pode ser lido ironicamente como "sem medo" ou no prospecto da alofonia possível entre o z de paz e o s de semedo (paz/s/ e medo), afirmar sua atitude pacífica e pacata, sua falta de decisão, como estratégia que esconde a atitude covarde.

A grafia dos nomes na narrativa se dá em minúscula, escolha que parece estar em consonância com o posto ocupado pelo empregado, um mísero cargo de “faturação de armamento ligeiro e munições” (SARAMAGO, 2014, p. 9), embora sonhasse com o setor das armas pesadas. Se em *Todos os nomes* o nome José estabelece a inserção do homem comum, a opção pelas minúsculas neste romance, como observa Oliveira (2011, p. 103), seria um novo recurso eleito pelo autor desde *Caim*, em que “os nomes próprios perdem as arrogantes e antropocêntricas maiúsculas iniciais”.

Nesse sentido, podemos observar ainda que a perda da grafia de nome próprio carrega uma retirada da individualidade, tornando essas personagens um processo metonímico, como se apresentassem, em certa medida, a proporção dada ao ser humano nesta sociedade. Não poderíamos deixar de notar que a retirada dos contornos individuais serve ao processo acachapante de *impessoalidade*, sob o qual as égides trabalhistas se organizam – uma das características do mundo burocrata, conforme salienta Weber em *Economia e Sociedade* (publicado postumamente 1921-22).

O mundo burocrático, segundo Max Weber, é regido pela organização racional e é a expressão mais elevada dela, com ênfase na eficiência de produção. Entretanto, Weber assinala que este sistema não considera a particularidade dos casos, o aparato burocrático não considera as relações, sendo o burocrata um “especialista não-envolvido pessoalmente e, por isso, rigorosamente objetivo” (WEBER, 1999, p. 213). Assim, “desenvolve sua peculiaridade específica, bem-vinda ao capitalismo, com tanto maior perfeição quanto mais se desumaniza” (WEBER, 1999, p. 213).

A descrição de artur é feita na obra como a de um funcionário exemplar, que poderia ser classificado como um sujeito íntegro, trabalhador-padrão, com uma rotina mecanizada. Sua pequena parcela de contribuição na divisão de trabalho da indústria é representada pela mesa onde realiza o faturamento das munições para armas de pequeno porte, que está sempre impecável, demonstrando a personalidade rígida do funcionário:

Ali sentia-se mais seguro, protegido pela impecável arrumação da mesa e pela aura de respeitabilidade que, com o tempo, havia criado na secção da contabilidade que estava a seu cargo. Para artur paz semedo, às pessoas que consigo trabalhavam nunca as tinha visto como colegas ou companheiros, mas como subordinados. (SARAMAGO, 2014, p. 23-24).

A postura rígida e metódica construída para artur paz semedo está em acordo com a lógica que se incutiu para o trabalho na sociedade moderna. Em *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (estudo publicado por primeira vez em 1901-02), Max Weber elucida que existe na gênese do sistema econômico uma eticização do trabalho. A formação da mentalidade que gerou e avalizou este sistema de organização construiu uma ética própria a partir do protestantismo ascético, calcada no trabalho como um exercício *in majorem gloriam dei* e no ócio como pecaminoso.

Corroborando ainda essa descrição o fato de que em seus registros na empresa constam apenas um atraso e o episódio cômico dos desmaios. Isso ocorre porque sob o baluarte da

formação de um sistema econômico cria-se um novo regime da ética, como se sob o manto do trabalho pudéssemos moralizar todas as coisas, uma racionalidade específica.

Tomou o pequeno-almoço a correr, saltou dois semáforos vermelhos no caminho, mas, pela primeira vez na sua vida, pelo menos que se recordasse, chegou ao trabalho já com o livro de ponto fechado. Desculpou-se o melhor que pôde ao superior imediato e foi ocupar o seu lugar. (SARAMAGO, 2014, p. 23)

Em *A política como vocação* (*Politik als Beruf*, 1919) é possível compreendermos a formação desta mentalidade que está incutida não apenas em artur, mas entranhada nas égides trabalhistas: "A honra do burocrata baseia-se na sua habilidade para executar conscientemente as ordens que emanam das autoridades superiores como se fossem suas convicções" (WEBER, 2003, p. 43).

Postas essas questões, podemos perceber adiante que a construção do protagonista como sujeito estava tão entrelaçada ao projeto da indústria, que o próprio patrão estabelece a confrontação entre o artur paz semedo civil e o funcionário:

[...] pensei que era impossível que uma empresa tão conceituada como produções belona s.a. não tivesse tido alguma participação no assunto, Como fornecedora de armamento, Sim, senhor administrador, como fornecedora de armamento, nada mais, E isso seria bom, ou seria mau, Depende do ponto de vista, E o seu, qual é, Sendo empregado da empresa, desejo que ela prospere, se desenvolva, E como cidadão, como simples pessoa, Embora tenha de reconhecer que gosto de armas, devo preferir, como toda a gente, que não haja guerras, Toda a gente é muito dizer, pelo menos os generais não estariam de acordo consigo. (SARAMAGO, 2014, p. 30)

Este trecho importa para percepcionarmos a amputação da capacidade de julgar a qual artur está condicionada. Seu eu civil e profissional se misturam, seus *hobbies*, suas atividades, seus gostos tornam-se uma extensão do que realiza na empresa. Vemos como que, diante do patrão, ele ensaia um contradiscurso à sua postura inflexível, buscando se aproximar de "toda a gente", talvez por temer demonstrar uma desumanidade, ou para testar o que é legitimado pela autoridade de seu interlocutor, o discurso surge modulado: "devo preferir". Desta forma, semedo não apenas atende as ordens superiores como se fossem suas convicções, como amortiza a consciência de tal forma que esta parece deixar de existir.

O regime de representação encerrado no personagem aponta para o plano extradiegético, no qual Saramago sinaliza o lugar da reflexão que é renegado tal como em seu romance, sendo um tempo não mais disponibilizado naquela sociedade em que vivem ele e seu leitores. A dificuldade de reflexão parece advir de um próprio avançar e modernização, o autor sinaliza essa inaptidão em *Da estátua à pedra*, quando coteja que "Tanto na vida pública como no diálogo de alguém consigo mesmo, se o houvesse, se isto não chegasse a ser considerado uma reminiscência de espíritos românticos" (SARAMAGO, 2013, p. 50). A seguir, veremos as razões pelas quais artur paz semedo começa a apresentar algum lampejo de reflexão de seu ofício ao longo da trama.

Felícia e o acaso: elementos desestabilizadores da ética burocrata

Similar ao que ocorre em outros romances saramaguianos, em *Alabardas* após a apresentação de uma trivial rotina, surge um elemento do acaso que atuará como desestabilizador da aparente ordem⁴. No romance, o elemento que verificaremos a seguir, ensejará a possibilidade de uma nova visada do protagonista ao seu ofício.

Inebriado pelo tema bélico, artur é um grande consumidor de filmes, em maioria de grande circulação comercial, que nas palavras do narrador são “um autêntico curso de estado-maior” (SARAMAGO, 2014, p. 4). Será, todavia, quando o personagem resolve pela primeira vez imergir na leitura de um romance acerca do tema, que o incômodo suscitará. O contabilista parece ter criado uma ideia romantizada sobre o tema, favorecido pelo apelo imagético da indústria cinematográfica. O que ironicamente esvazia a memória do evento pela constante reprodução (HUYSSSEN, 2000, p. 12), aproximando-se assim de um ideário ficcional e afastando-se da realidade em virtude de certo “comportamento hipnótico” da espetacularização do mundo (DEBORD, 1996, p. 18).

Diante da tela do cinema, o personagem não demonstra nenhum incômodo, não compara o trato do tema frente ao trabalho que exerce, nem dá sinais de ter realizado em nenhum momento um processo de autorreflexão sobre seu papel em sociedade. Artur é fruto de uma sociedade que transforma o trágico em matéria vendável. Assim sendo, o protagonista não demonstra possuir qualquer dilema ético-social sobre o lugar ocupado, abstraindo por completo os efeitos desencadeados pela sua atuação.

O elemento que será capaz de ensaiar alguma *anagnorisis* no personagem é a leitura da obra de Malraux, *L'Espoir (A esperança)*. Mais especificamente, o elemento atordoador será um episódio ao final do romance em que uma ação avessa à postura ética de artur paz semedo é realizada pelos empregados da ficção. A atitude capaz de incomodar o protagonista está calcada justamente na ingerência de pensamento como desafiador da hierarquia.

Ao cabo de uma semana de disciplinada e atentíssima leitura quando já se estava aproximando do desenlace do livro, umas poucas palavras, de súbito, vieram sacudir-lhe a alma, o espírito, o corpo, enfim, tudo quanto nele fosse susceptível de ser abalado (SARAMAGO, 2014, p. 16).

A frase que foi capaz de agitar-lhe o espírito fazia menção a uma possível sabotagem de obuses realizada: “Aos operários fuzilados em Milão por terem sabotado obuses, hurra.” (SARAMAGO, 2014, p. 17). As razões pela agitação se dão pelo fato de o funcionário não conseguir conceber o motivo de seus iguais agirem contra a empresa em que trabalham. Sob muitas perspectivas, como a sua, essa seria uma postura não ética a ser tomada.

A postura combativa do protagonista ao que é narrado no romance francês nos recorda a descrição feita por Hannah Arendt (1999) acerca do julgamento de Adolf Eichmann, tenente

⁴ Se em *Todos os nomes*, com o qual já esboçamos aqui algum paralelo, há o ficheiro da *mulher desconhecida*, em outros romances temos proporções até mesmo coletivas, como a cegueira (*Ensaio sobre a cegueira*), o voto em branco (*Ensaio sobre a Lucidez*) ou a greve da morte (*As intermitências da morte*).

coronel nazista que conduziu centenas de judeus aos campos de extermínio. Em seu julgamento de 1961 há uma recorrência em seus argumentos da concepção de legalidade e de dever a ser cumprido para a justificação da ação. Não ao acaso, havia uma necessidade de documentação e burocratização para que o séquito nazista seguisse executando: “Claro que é importante para as ciências políticas e sociais que a essência do governo totalitário, e talvez a natureza de toda burocracia, seja transformar homens em funcionários e meras engrenagens, assim os desumanizando.” (ARENDDT, 1999, p. 312).

A partir de Eichmann, Arendt nos apresenta o regime de racionalidade que legitimava as ações dos funcionários do Terceiro Reich, pautadas naquela mesma lógica burocrata do funcionário protagonista do romance saramaguiano. Artur paz semedo, assim como Eichmann, perde o exercício de um pensamento autônomo sobre este conjunto de valores que circundam o ambiente do trabalho, a ética individual é solapada em prol da burocrata, o processo de impessoalidade apontado por Weber (1999) é conseguido e legitimado. O personagem se torna,

Tão afeiçoado a instrumentos bélicos que não podia suportar a simples ideia de que alguém se atrevesse a sabotá-los. Além de um crime grave de lesa-economia no seu setor industrial, tomava-o como uma ofensa que pessoalmente lhe tivesse sido feita. (SARAMAGO, 2014, p. 17)

A indignação do personagem com a atitude de seus iguais, a opacidade de sua compreensão de classe, explica-se pela ética trabalhista que cria uma racionalidade própria e uma autorregulação. Todas as ações que realizam partem de uma ordem direta e estão balizadas por essa mesma ordem, assim executam a parcela que os cabe sem quaisquer remorsos, pois estão apenas cumprindo as demandas recebidas. Ao revés, é o não cumprimento das obrigações trabalhistas que se insere em um desvio moral. Fossem aqueles funcionários sabotadores de obuses empregados da *Belona S.A*, semedo se sentiria impelido a delatá-los, pela mesma lógica nazista apresentada por Arendt:

Grande parte do minucioso empenho na execução da Solução Final [...] pode ser atribuída à estranha noção, efetivamente muito comum na Alemanha, de que ser respeitador das leis significa não apenas obedecer às leis, mas agir como se fôssemos os legisladores da lei que obedecemos. Daí a convicção de que é preciso ir além do chamado do dever. (ARENDDT, 1999, p. 154)

É desta forma que o faturamento de armas ou o transporte de judeus à morte tornam-se validados, afinal como nos recorda Weber (2004) o trabalho deve “ser executado como um fim absoluto por si mesmo – como uma vocação”. Arendt (1999), por sua vez, faz-nos vislumbrar que é sob o manto diáfano da legalidade e da ética trabalhista que a violência se torna normatizada e o mal se manifesta banalizado na ordem do dia.

Como vimos, a ocasião em que se ensaia uma fricção das égides burocráticas sob o pensamento do personagem é, portanto, despertada quando entra em contato com o dilema ético da narrativa de Malraux sobre a sabotagem durante a guerra civil espanhola. A partir de então, a reflexão ganha espaço com a provocação da ex-mulher, assegurando mais uma vez na narrativa saramaguiana o papel de destaque das protagonistas femininas como espécie de Ariadne a conduzir o novelo da escrita. Não é por acaso que a própria ética é definida pelo autor como “a mulher mais bonita do universo” (AGUILERA, 2010, p. 114).

Possuindo como prenome o nome de um canhão alemão da primeira guerra mundial, berta, trocou-o por felícia, que etimologicamente significa, por sua vez, felicidade. A esfera conflituosa com felícia dá-se sobremaneira por, ao revés da companheira, apresentar a crença em uma postura não política. Artur é um burocrata, e como burocrata não é, ou acredita não ser, um homem político, ele não luta e nem se indigna. Os desdobramentos do incômodo se darão quando resolve partilhá-lo com felícia, que intervém:

Parece-te mal, perguntou ele. Nem mal nem bem, só me parece justo que eles o tivessem feito, Justo, justo, escandalizou-se artur paz semedo, fazendo vibrar de indignação a membrana interior do aparelho, Sim, não só justo como necessário, uma vez que estavam contra a guerra. (SARAMAGO, 2014, p. 20)

O enredo do romance é motivado pela reflexão do autor de que jamais teríamos constatado uma greve nas empresas de armamentos. No dia vinte e seis de maio de dois mil e nove, Saramago escreveu em seu blog sobre esta ponderação que, conforme vimos, acaba por reproduzi-la na voz da personagem felícia:

O negócio das armas, sujeito à legalidade mais ou menos flexível de cada país ou de simples e descarado contrabando, não está em crise. Quer dizer, a tão falada e sofrida crise que vem destroçando física e moralmente a população do planeta não toca a todos. Por toda a parte, aqui, além, os sem trabalho contam-se por milhões, todos os dias milhares de empresas declaram-se em falência e fecham as portas, mas não consta que um único operário de uma fábrica de armamento tenha sido despedido. Trabalhar numa fábrica de armas é um seguro de vida [...] Toda a vida tenho estado à espera de ver uma greve de braços caídos numa fábrica de armamento, inutilmente esperei, porque tal prodígio nunca aconteceu nem acontecerá. E era essa a minha pobre e única esperança de que a humanidade ainda fosse capaz de mudar de caminho, de rumo, de destino. (SARAMAGO, 2009, s/p)

Durante a ligação feita à felícia, ao abordar sobre o filme baseado na obra de Malraux, artur confessa sua emoção e comoção em uma das cenas, mas essa comoção não ultrapassa o nível do fictício. Ao relatar sobre o caso do sabotamento no livro, inicialmente seu homem civil é capaz de apresentar algum "lampejo de comiseração pela sorte dos pobres diabos" (SARAMAGO, 2014, p. 17), mas que é logo substituído por uma frase impiedosa, proferida agora pelo funcionário da fábrica: "Não se podem queixar, tiveram o que procuravam, quem semeia ventos colhe furacões" (SARAMAGO, 2014, p. 17). Há, desta forma, um ensaio de conflito, um processo interior de fuga à reflexão. O comportamento do personagem apresenta indícios de uma racionalização exacerbada e este é o momento em que sobrepõe a razão objetiva ao que começava a gerar alguma confrontação ética: "o sentir humano é uma espécie de caleidoscópio instável, mas, neste caso, o que importará deixar claro é que a reação prevaiente foi a contrariedade, o desagrado, a zanga." (SARAMAGO, 2014, p. 18)

A confrontação de felícia traz à superfície outra possibilidade de racionalidade que rompe a estrutura na qual o funcionário está imerso. Em *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, Max Weber considerava os limites de escolha imputados aos indivíduos pelas égides do mercado, limites que após a escrita de sua obra se tornarão ainda mais radicalizados.

Atualmente a ordem econômica capitalista é um imenso cosmos em que o indivíduo já nasce dentro e que para ele, ao menos enquanto indivíduo, se dá como um fato, uma crosta que ele não pode alterar e dentro da qual tem que viver. Esse cosmos impõe ao indivíduo, preso nas redes do mercado, as normas de ação econômica. O fabricante que insistir em transgredir essas normas é indefectivelmente eliminado, do mesmo modo que o operário que a elas não possa ou não queira se adaptar é posto no olho da rua como desempregado. O capitalismo hodierno, dominando de longa data a vida econômica, educa e cria para si mesmo, por via da seleção econômica, os sujeitos econômicos – empresários e operários – de que necessita. (WEBER, 2004, p. 47)

Dessa forma, a visão turva de artur paz semedo bloqueia o sentimento de empatia e compaixão em prol de uma ética do trabalho na qual acredita. Como é notório, o senso de ética do trabalho e de valores para as duas personagens são díspares. Enquanto artur corrobora a ética do lucro capitalista, felícia funciona como uma voz dissonante a ela. A ética que o protagonista imagina seguir corrobora, portanto, a do mercado. Ao dizer que temos nas personagens dois posicionamentos díspares, não pretendemos dividir a narrativa de forma maniqueísta, mas apresentar as tensões políticas advindas desses posicionamentos.

Felícia compartilha de uma ética humanista e seus ideais pacifistas dão vazão ao humanismo latente do próprio autor. Em dois de setembro de dois mil e nove, Saramago revela em suas anotações “A dificuldade maior está em construir uma história ‘humana’ que encaixe.” Depois, no dia dezesseis, arremata “O primeiro capítulo, refundido, não reescrito, saiu bem, apontando já algumas vias para a tal história ‘humana’. Os caracteres de *felícia* e do marido aparecem bastante definidos.” (SARAMAGO, 2014, p.6).

Dado o exposto, a trama se adensa na contradição entre o protagonista e sua ex-mulher e, provavelmente, seria a tônica a permear todo o livro. Os conflitos se manteriam presentes em toda narrativa, visto que em um dos apontamentos que acompanha a edição, Saramago menciona o final da narrativa com felícia a pronunciar um sonoro “Vai à merda” (SARAMAGO, 2014, p. 60), o que sugere não haver uma alteração radical de postura deste ex-marido. Impulsionado por felícia, semedo toma uma decisão que colocará um outro núcleo de personagens no holofote da narrativa. Embora menos estabelecidos os contornos deste núcleo narrativo se compararmos à felícia, é possível encontrarmos alguns indícios que importam ao regime interpretativo da obra.

Rumos da narrativa

Os dois primeiros capítulos são responsáveis pela apresentação de artur paz semedo, sua ambientação no trabalho, seus gostos particulares e sua ex-mulher e antagonista felícia. No terceiro capítulo um novo núcleo de personagens é apresentado, os funcionários do arquivo, espaço em que o protagonista passa a ter livre trânsito.

O acesso a este novo ambiente de trabalho ocorre ainda no capítulo dois, quando felícia, durante uma ligação, o provoca a iniciar uma investigação na empresa sobre o fornecimento de armas à guerra civil de Espanha, da qual Malraux relata o incidente dos obuses. A princípio, o administrador-delegado dispensa a proposta de estudo de artur, mas depois de conversar com o patriarca da família, percebe alguns indícios de que o estudo seria pertinente. Saramago faz convergir dessa maneira os dois universos ficcionais.

Se, como vimos, o comprometimento do funcionário com a empresa extrapolava o esperado, agora, com o livre trânsito, artur se sentirá ainda mais integrado ao ofício exercido: “artur paz semedo nunca esquecerá este dia, o solene momento em que se levantou da sua mesa de contabilista para baixar às profundezas do ignoto passado. Tinha consigo o livre-trânsito, o abre-te sésamo, a caverna de ali-babá.” (SARAMAGO, 2014, p. 39)

A partir deste momento, a narrativa sinalizará uma tensão na convivência de artur com os funcionários do arquivo, arsênio e sesinando, cujo desfecho infelizmente não podemos conhecer. Por se tratar de documentos confidenciais a serem resguardados naquele ambiente, artur precisa sempre levar uma cópia ao administrador daquilo que lhe parecia mais relevante para a pesquisa. A responsabilidade de artur nesta engrenagem burocrática enseja contornos similares ao realizado por Eichmann.

Obviamente, não é muito difícil conjecturar que a rivalidade nessas relações poderia gerar uma traição quanto à confidencialidade dos documentos fotocopiados por estes outros funcionários. A conjectura nos parece anunciada por sesinando quando, após apresentar um documento importante a artur e este lhe agradecer, demonstra ambição em assumir um cargo similar ao daquele:

É um documento importantíssimo, não sei como agradecer-lhe a ajuda, disse artur paz semedo, Talvez lho diga um dia, a verdade é que estou cansado desta vida de toupeira, gostaria de me mudar lá para cima [...] Obrigado, foi uma sorte tê-lo conhecido, Espero não lhe dar motivos para se arrepender, Não mos dará a mim nem eu lhos darei a si, Que estes papeis o ouçam. (SARAMAGO, 2014, p. 48-49)

Nessa esteira, os nomes arsênio e sesinando também guardam importante significação. Arsênio é um elemento químico semimetal utilizado para conservar a madeira, enquanto *sesinando* é um nome quase extinto, muito utilizado na Idade Média. Dito isto, podemos traçar um paralelo entre a relação da censura dos documentos e a dificuldade de acesso, que se relaciona evidentemente ao período medieval, e os nomes. Período em que o arsênio seria importante chave para a manutenção das estantes desses documentos livre de pragas etc, tendo como variação o arsênico, que foi citado na obra *O nome da rosa*, de Umberto Eco, vinculado a algumas mortes por envenenamento, que começam a ocorrer em um mosteiro medieval italiano. Segundo Gontijo e Bittencourt (2017, p. 81), ele “foi o agente envenenador de escolha na Idade Média, tendo essa preferência se mantido até o início do século XX”. A ambientação e o próprio espaço ocupado por estes, onde exercem seus ofícios, também são propícios a essa referência, aproximando-se da abadia medieval.

Fala mais alto, parece que estás no fundo de um túmulo. Mal ela sabia quanta razão tinha, aquelas prateleiras, vergadas ao peso dos papeis, estavam carregadas de mortos que talvez tivesse sido preferível deixar entregues ao sono eterno em vez de os arrancar da obscuridade e da impotência resignada em que permaneciam há quase um século. A prudência manda que no passado só se deva tocar com pinças, e mesmo assim desinfetadas para evitar contágios. (SARAMAGO, 2014, p. 47)

O jogo com os nomes ratifica o caráter duvidoso das relações interpessoais estabelecidas naquele ambiente, favorecendo a hipótese da traição. Além disso, durante suas pesquisas há uma simbologia incutida na advertência feita pelos funcionários sesinando e arsênio sobre a

fragilidade do terceiro degrau da escada de mão. Uma escada de três degraus pode nos remeter à escada ponteana jurídica, em que o terceiro degrau seria o acidental ou facultativo⁵. Nessa escada, o terceiro é o referente aos encargos, ou seja, são condições preestabelecidas pela outra parte e que devem ser cumpridas; temos uma relação, portanto, que gera um débito. Haveria, pois, um risco de romper a dívida que contraiu com o administrador-delegado? Essa dívida claramente é contraída no plano simbólico da confiança.

Não queria dar ao administrador-delegado a impressão de que o seu trabalho era fácil, quando a verdade é que o terceiro degrau da escada de mão, rompendo-se, podia equivaler a um acidente grave, senão mesmo a morte. (SARAMAGO, 2014, p. 54)

Tal referência pode ser pensada também em conjectura com as descobertas que seriam feitas pelo protagonista quanto à natureza de algumas relações realizadas no terceiro setor da economia, o mais importante nesse caso de investigação, o comércio das armas. A economia que migra para o processo de terciarização está mais preocupada em prestar um serviço do que meramente oferecer um produto, e algumas relações no comércio das armas devem ter ultrapassado a preocupação apenas com os números para sanar as necessidades do cliente. É o que começa se entrever na pesquisa sobre a guerra do chaco, em que artur encontra uma folha de papel dobrada na qual o avô do administrador-delegado pedia informações a fundo do confronto.

Recebendo o número dos exércitos e descobrindo a desvantagem do exército boliviano frente às possibilidades que lhes restariam de estratégia, a empresa opta por negar o fornecimento à Bolívia, o que a coloca em situação de responsabilidade pelos insucessos do país no confronto. Observamos que a relação estabelecida ultrapassa o meandro de compra e venda e passa a fornecer um serviço personalizado ao que o outro precisa, no caso do informante, as informações valiam mais do que a venda das armas.

O futuro da narrativa possivelmente nos revelaria que, em sua aventura, artur seguiria encontrando pontos obscuros nas negociações, o que causaria desconforto perante o lugar que ocupa com seus colegas de profissão.

Uma ideia será fazer voltar *felícia* a casa quando se apercebe de que o marido começa a deixar-se levar pela curiosidade e certa inquietação de espírito. Tornará a sair quando a administração “compre” o marido pondo-o à frente da contabilidade de uma secção que trata de armas pesadas. (SARAMAGO. 2014, p. 60)

Observamos que no projeto de escrita de Saramago está a possibilidade de que artur fosse promovido ao cargo que desejava ocupar em contrapartida de algo que nos escapa. O que nos é possível saber é que durante essas investigações o personagem entrará em contato com a lógica do mercado e, possivelmente, descobrirá mais do que deveria de fato e era esperado pelo chefe. A esperança de *felícia* é que a inquietação gerada no processo de *anagnorisis* do personagem o levasse ao rompimento com essa lógica, momento em que se abre a uma reconciliação, o que

⁵ Segundo Pontes de Miranda (1974, p. 379), um contrato para ter validade jurídica deve ser dividido em três planos, sendo o último facultativo: existência, validade e eficácia. Metaforicamente, esses planos formam os degraus que devem ser percorridos. Essa separação ficou conhecida como “escada ponteana”.

não acontece, pois artur prefere a comodidade proporcionada pela indiferença. Para Pilar del Río, este é um romance sobre a reflexão de uma “responsabilidade cívica”,

As personagens que povoam o livro têm discursos e contradições elaboradas a partir do convencimento de que não ver é mais rentável do que ver – ou de que a indiferença é mais cómoda que a acção – e da necessidade do conhecimento e da intervenção para não ser cúmplice com o despropósito da violência. José Saramago escreveu um romance de personagens e situações que se confrontam com a realidade, tantas vezes mais obstinada que as pessoas, por isso não ver faz-se tão dramático. (DEL RÍO, 2014, p 4)

Weber, em *Economia e Sociedade*, realiza uma distinção entre duas éticas possíveis: a da responsabilidade e a da convicção. Entendemos que, no caso específico de artur, o personagem age com uma ética voltada para a convicção e não para a responsabilidade. Artur não se preocupa com os impactos de suas ações em relação ao outro, mas age em prol do que lhe favorece imediatamente. Sobre a ética da responsabilidade ou da convicção temos, respectivamente que

Age de maneira racional referente a fins quem orienta sua ação pelos fins, meios e consequências secundárias, ponderando racionalmente tanto os meios em relação às consequências secundárias, assim como os diferentes fins possíveis entre si. [...] Age de maneira puramente racional referente a valores quem, sem considerar as consequências previsíveis, age a serviço de sua convicção sobre o que parecem ordenar-lhe o dever, a dignidade, a beleza, as diretivas religiosas, a piedade ou a importância de uma causa de qualquer natureza (WEBER, 1999, p. 15-16).

Isto nos recorda o que escreveu Saramago em seus *Cadernos de Lanzarote*: “Se a ética não governar a razão, a razão desprezará a ética” (147). A responsabilidade cívica apontada por Pilar del Río não é cognoscível para o protagonista, a única responsabilidade que conhece é a do/com o trabalho.

Ao contrário do que parece pensar, não reclamo fuzilamento para os culpados de crimes como esse, mas apelo para o sentido de responsabilidade das pessoas que trabalham nas fábricas de armas, aqui ou em qualquer outro lugar, disse artur paz semedo, Sim o mesmo tipo de responsabilidade que fez com que nunca tivesse havido uma greve nessas fábricas. (SARAMAGO, 2014, p. 21).

No romance, Saramago de alguma forma questiona os frutos da eticização protestante e, por conseguinte, da ética capitalista que automatiza o processo sem refletirmos sobre a parte que produzimos nele. O autor parece requerer para nossos tempos um novo modelo em que nos autorregulemos, um novo estatuto do que vem a ser ética:

O mundo necessita de uma forma distinta de entender as relações humanas e a isso é que chamo insurreição ética. Cada um tem que pensar: Que estou a fazer neste mundo? A ideia de respeito pelo outro como parte da própria consciência poderia mudar algo no mundo. (AGUILERA, 2010, p. 114)

Um exemplo dessa opção do Estado pela esfera racional determinada está nitidamente reforçado na fala do administrador, quando afirma que, “todos os países, quaisquer que sejam,

capitalistas, comunistas ou fascistas, fabricam, vendem e compram armas, e não é raro que as usem contra seus próprios naturais." (SARAMAGO, 2014, p. 29)

Pelo exposto, podemos concluir que o processo de reflexão iniciado pelo protagonista com a leitura do livro irá se perder no caminho, ludibriado por questões de natureza imediata, capazes de ofuscar a visão do indivíduo. Alguns pontos de embate e questionamento desses valores determinados deveriam aparecer ao longo da narrativa, tensionados com um outro núcleo narrativo que surgiria.

As ideias aparecem quando são necessárias. Que o administrador-delegado, que passará a ser mencionado apenas como engenheiro, tenha pensado em escrever a história da empresa, talvez faça sair a narrativa do marasmo que a ameaçava e é o melhor que poderia ter-me acontecido. Veremos se se confirma. (SARAMAGO, 2014, p. 61)

Esperava-se que, envolvido pelas documentações que recebia de seu encarregado, o administrador-delegado passasse a contar a história da empresa, o que constituiria um processo *mise-en-abyme* no texto. Certamente, saberíamos muito sobre alguns esboços de questões aqui levantadas a partir dessa dupla narrativa.

Considerações Finais

Pela declaração do autor, anteriormente apresentada, acerca das atitudes que seriam tomadas por felícia em relação a artur, fica-nos evidente que a narrativa ensinará um processo cíclico, comum de ser estabelecido em alguns romances saramaguianos⁶, em que está presente uma atitude quase que sísifca. Acentua-se nessa imagem a 'humanidade' tão buscada pelo autor para o texto: prevalece a ética da convicção burocrata, a racionalidade da sociedade ocidental moderna e a comodidade de continuar pensando parcialmente sobre seu ofício, sem ultrapassar os muros da fábrica.

Segundo Aristóteles, em *A Política*, a questão ética não possui o viés da essência, não se trata de um juízo de valor acerca do caráter. Dessa forma, o que se estabelece no personagem artur é uma relação de escolha do lugar ocupado no exercício de sua responsabilidade cívica: "nós nos tornamos justos por fazer atos justos" (II, 1103b). Artur não consegue se distanciar do sistema para pensá-lo, demonstrando a inabilidade do homem de seu tempo em percorrer rotas diferentes. Não podemos afirmar que artur age sem ética, mas ele age sob a ética e os valores que elege, ou, que em todo caso, escolhem por ele.

Não se pode deixar de evidenciar que as ações do personagem habitam um universo específico e que sobre elas atuam discursos e convenções que pré-estabelecem e as determinam. Em *Alabardas* vemos, portanto, um questionamento sobre os limites de atuação social e sobre

⁶ Diversos romances de Saramago apresentam uma estrutura cíclica, em que o fim dialoga necessariamente com seu início. Isto se dá em níveis textuais, como *O ano da morte de Ricardo Reis* (Aqui o mar acaba e a terra principia./ Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera) e *As intermitências da morte* (E no dia seguinte ninguém morreu), ou a níveis menos evidentes, como a sociedade de *Ensaio sobre a cegueira*, que parece impor um retorno a certa 'normalidade' no final da narrativa, deixando entrever o reestabelecimento da mesma sociedade que gerou a epidemia.

a liberdade de escolha propiciada aos indivíduos desta sociedade. Na concepção de Vázquez, o caráter ético consiste em “investigar o modo pelo qual a responsabilidade moral se relaciona com a liberdade e com o determinismo a qual nossos atos estão sujeitos” (VÁZQUEZ, 2002, p. 8).

Nos *Cadernos de Lanzarote*, em 1996, o autor confessava o desejo por “um sentimento ético da existência” expresso em nossa epígrafe. Antes mesmo de realizar a façanha desta sua última obra, Eduardo Lourenço já situava José Saramago “na linha dos nossos grandes moralistas do século XVII” (1996, p. 186). Em consonância com o escopo aqui apresentado, Aguilera (2010, p. 76) reflete que Saramago “projetava uma explosão minuciosa da responsabilidade ética do sujeito, para consigo e para com a sociedade [...] Era essa, talvez, a última porta que lhe urgia fechar ou abrir, conforme se deseje enxergar: a da responsabilidade moral do indivíduo”. Ao fim e ao cabo, “este *Alabardas, alabardas, Espingardas, espingardas* não é um testamento, é o livro com o qual José Saramago queria fechar o seu percurso, e fê-lo” (DEL RÍO, 2014, p. 4).

REFERÊNCIAS

- AGUILERA, Fernando Gomèz. *As palavras de Saramago*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar; Bernardo Ajzemberg; Eduardo Brandão; Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- Aristóteles. *A política*. Trad. Nestor Silveira Chaves. São Paulo: Edipro, 2002.
- AUTORIA DESCONHECIDA. Semedo família heráldica-genealogia brasão Semedo. Disponível em: <http://heraldrysinstitute.com>
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: considerações sobre a sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEL RÍO, Pilar. Nós somos o outro do outro. *Revista Blimunda*, n. 28, p. 4, setembro 2014. Disponível em: <http://www.josesaramago.org/?ddownload=533964>
- FERRONI, Giulio. *Dopo la fine, sulla condizione postuma della letteratura*. Torino: Einaudi, 1996.
- FROMM, Erich. *Análise do Homem*. Trad. Octávio Alves Velho. 10. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GIDDENS, Anthony. *Política, sociologia e teoria social: encontros com o pensamento social clássico e contemporâneo*. Trad. Cibele Saliba Rizek. São Paulo: UNESP, 1998.
- GONTIJO, Bernardo; BITTENCOURT, Flávia. *Arsênio: uma revisão histórica*. *Anais Brasileiros de Dermatologia*, v. 80, n.1, p. 83-87, 2005.
- HUYSEN, Andreas. Passados presentes: mídia, política e amnésia. In: HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire de. Um nome é nada: de testamentos a testemunhos em Saramago. *Revista Seropédica*, v.33, n.2, p. 97-111, 2011.
- PONTES DE MIRANDA. Francisco Cavalcanti. *Tratado de Direito Privado*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1974. t. II.

- SARAMAGO, José. *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SARAMAGO, José. *Da estátua à pedra e discursos de estocolmo*. Belém: Edufpa; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SARAMAGO, José. *Outros cadernos de Saramago*. Disponível em: <https://caderno.josesaramago.org/43247.html>. Acessado em: 14/04/2020.
- SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SILVA, Adriana Gonçalves da. Todos os nomes que o acaso tem: a descoberta de si pelo outro. *Revista Desassossego*, São Paulo, v. 14, n. 27, p. 154-173, 2022.
- VÁZQUEZ, Adolfo Sanchez. *Ética*. Trad. João Dell'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- WEBER, Max. *A política como vocação*. Trad. Mauricio Tragtenberg. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2003.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- WEBER, Max. *Ciência e política: duas vocações*. Trad. Marco Antonio Casanova. São Paulo: Cultrix, 2013.
- WEBER, Max. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Trad. Regis Barbosa; Karen Elsabe Barbosa. Brasília: Editora da UnB, 1999.

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

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, “nisso 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.

ARTIGO

Teatro para Luís de Camões: *Que farei com este livro?*

A play for Luís de Camões:
“What Will I Do with This Book?”

Carlos Nogueira 

Universidade de Vigo. Pontevedra, Espanha
E-mail: carlosnogueira@uvigo.es

RESUMO: Neste artigo, em cujo título ecoa a composição inicial de *Provavelmente Alegria*, de 1970, “Poema para Luís de Camões”, proponho-me tentar compreender que imagem de Camões nos apresenta José Saramago na peça *Que farei com este livro?* (uma imagem não idealizada nem unívoca) e como a construiu ideologicamente (estruturada na sua conceção de autor e na sua visão materialista histórica não mecanicista) e nos planos da forma da expressão e do conteúdo (com recurso a um diálogo “natural”, dinâmico e dialético, à reescrita da História pela perspectiva plural da literatura e a procedimentos do teatro épico, em articulação com a escrita dramaturgical mais tradicional).

PALAVRAS-CHAVE: José Saramago; Luís de Camões; *Que farei com este livro?*; Literatura e História; Diálogo; Teatro Épico.

ABSTRACT: In this article, whose title was suggested to me by José Saramago’s “Poema para Luís de Camões” (*Probably Joy*, 1970), I try to understand the image of Camões that Saramago presents to us in this play (an image that is neither idealized nor univocal) and how he constructed it ideologically (structured in his conception of the author and in his non-mechanistic historical materialist view). I explore these issues in terms of forms of expression and content, examining how he uses a “natural”, dynamic and dialectical dialogue, rewriting history using a plural perspective of literary and epic theater criticism, in conjunction with more traditional dramaturgical analysis.

KEYWORDS: José Saramago; Luís de Camões; *What Will I Do with This Book?*; Literature and History; Dialogue; Epic Theater.

COMO CITAR

NOGUEIRA, Carlos. Teatro para Luís de Camões: *Que farei com este livro?* *Revista da Anpoll*, v.53, n.3, p. 112-128, 2022. doi: <https://doi.org/10.18309/ranpoll.v53i3.1838>



Publicado em 1980, alguns meses antes da saída de *Levantado do chão, Que farei com este livro?* contém um posfácio de Luiz Francisco Rebello, um dos mais importantes críticos e historiadores do teatro moderno e contemporâneo (português e não só), autor de estudos como *Imagens do teatro contemporâneo* (1961) e *História do teatro português* (1968). Neste texto (que, em 1988, na segunda edição do livro, passa a “prefácio”), Luiz Francisco Rebello, também dramaturgo de mérito, faz uma leitura cuja largueza e profundidade é inequívoca. José Saramago leu essa crítica com atenção, obviamente, e não a desconsiderou. Explico-me: em 1981, numa entrevista concedida ao *Diário de Lisboa* a propósito desta sua segunda peça de teatro, o próprio Saramago recorre, com ligeiras alterações de forma, a uma afirmação desse posfácio: “articular dialeticamente o homem com o seu tempo” (SARAMAGO, 1981, p. 18). É conveniente vermos o contexto em que tal eco se dá, antes de nos fixarmos num outro momento que prova como Saramago se reviu na leitura crítica e nas palavras de Luiz Francisco Rebello. À pergunta do jornalista sobre os comentários mais ou menos pejorativos acerca de *Que farei com este livro?*, definida por muitos como “peça histórica”, responde Saramago nessa entrevista:

Digo que esses têm uma ideia da história petrificada, imutável, espécie de sucessão de acontecimentos que já não nos dizem nada, vividos e descritos de uma vez para sempre. [...]

Pôr o Camões a passear ao pé de nós, mostrar o que realmente terá acontecido com as pessoas e as obras, foi o que eu quis fazer, e do mesmo passo trazê-las até ao nosso presente, até ao tempo histórico que vivemos. (SARAMAGO, 1981, p. 18).

No posfácio, Luiz Francisco Rebello pergunta se é legítimo ver-se esta obra como drama histórico, “o que ela, sendo-o embora evidentemente, todavia não é” (REBELLO, 2015, p. 6). A justificação surge imediatamente a seguir: “Não o é no sentido em que, do romantismo até hoje, se tem entendido por teatro histórico: a reconstituição artificial e artificiosa, sobre o palco, de épocas, situações e personagens do passado” (REBELLO, 2015, p. 6). O ensaísta conclui: “Sê-lo-á, contudo, no sentido da historicidade essencial, que é o da *articulação dialética do homem com o seu tempo*, seja este atual ou pretérito” (REBELLO, 2015, p. 6. Sublinhados meus).

Por se tratar de uma questão sensível e complexa da dramaturgia portuguesa, Luiz Francisco Rebello explicita, a seguir, a origem da obsessão pela suposta verdade histórica dos dramaturgos portugueses, a partir de Almeida Garrett. Esta tendência começou com o autor de *Frei Luís de Sousa*, apesar de o autor ter declarado que, em teatro, interessa a integridade dramática, não a história, e, em particular, a cronologia. Para não restarem dúvidas, Luiz Francisco Rebello recorda ainda as célebres palavras de Garrett na “Memória” que acompanha *Frei Luís de Sousa*: “Eu sacrifico às musas de Horácio, não às de Heródoto: e quem sabe, por fim, em qual dos dois altares arde o fogo de melhor verdade! [...]. Nem o drama, nem o romance, nem a epopeia são possíveis, se os quiserem fazer com a *Arte de verificar as datas na mão*” (GARRETT, 1999, p. 48. *Sublinhados no original*). Cinco anos depois, contudo, “este sábio conselho parece ter ficado esquecido” (REBELLO, 2015, p. 7), já que, a propósito da comédia *A sobrinha do Marquês*, estreada em 1848, Garrett dizia ter a certeza de que “tudo nela, as figuras, as roupas, o desenho e o colorido do quadro, era de exatíssima verdade” (REBELLO, 2015, p. 7).

José Saramago não só leu atentamente o posfácio de Luís Francisco Rebello como se reviu nele. Veja-se esta afirmação na entrevista: “A minha peça não pretendeu *desfigurar ou imobilizar a História*, mas articular dialeticamente o homem com o seu tempo” (SARAMAGO, 1981, p. 18. Sublinhados meus). Comparemos estas palavras com este outro apontamento de Luiz Francisco Rebello, no mesmo texto:

Desfigurando a História ou imobilizando-a – o que é também uma forma de falsificá-la –, confundindo-a com a arqueologia, românticos e naturalistas, e os epígonos de uns e outros, foram igualmente incapazes de compreender que a fórmula do drama histórico ‘não estava em achar quatro datas e seis nomes ilustres, mas na ressurreição completa da época escolhida para nela se delinear a concepção dramática’, como já Herculano havia intuído em 1842, por entender que a condição essencial da vitalidade dessa fórmula residia na inserção profunda da ação dramática, das situações em que esta se desenvolve e das personagens que nela intervêm, no processo sociopolítico que lhe serve de esteio. (REBELLO, 2015, p. 7-8. Sublinhados meus)

Noto este diálogo entre Luís Francisco Rebello e José Saramago porque o considero essencial para percebermos, ainda com mais argumentos, como para Saramago a (re)escrita ficcional da História foi uma das linhas estruturantes de todo o seu pensamento, de toda a sua ação e de todo o seu trabalho literário. A entrevista de Saramago que estou a comentar é muito menos conhecida e bem mais breve do que o texto “História e ficção” (1990), mas a sua relevância não é menor. Entenderemos melhor o meu ponto de vista se confrontarmos agora diretamente Garrett, ainda no texto dirigido ao Conservatório Geral, e Saramago, num dos muitos depoimentos sobre a sua forma de inscrever a História na criação literária. Afirma Garrett:

Versei muito, e com muita afincada atenção, a Memória que já citei do douto sócio da Academia Real das Ciências o Sr. Bispo de Viseu; e colacionei todas as fontes de onde ele derivou e apurou seu copioso cabedal de notícias e reflexões; mas não foi para ordenar datas, verificar fatos ou assentar nomes, senão para estudar de novo, naquele belo compêndio, caracteres, costumes, as cores do lugar e o aspeto da época, aliás das mais sabidas e averiguadas. (GARRETT, 1999, p. 488)

Também José Saramago se informava, lia, registava por escrito em cadernos tudo o que pudesse servir para a veracidade histórica de fundo das suas obras (*Memorial do Convento* e *O ano da morte de Ricardo Reis* são disso exemplos perfeitos). A intenção de Saramago não foi nunca a do romancista ou do dramaturgo histórico romântico e naturalista (e seus seguidores até aos nossos dias, não se esqueça), esses que tantas vezes *desfiguraram* e *imobilizaram* a História. Submeter a ficção a factos infundáveis, à pulsão da alegada verdade única, não é literatura, dizia José Saramago: “Se metes demasiada informação num romance podes tê-lo carregado de informação e não ter romance” (BAPTISTA-BASTOS, 1996, p. 32).

Recupero uma palavra de Saramago na entrevista ao *Diário de Lisboa*: “petrificada”. Este desacordo em relação a uma de “ideia da história petrificada” (SARAMAGO, 1981, p. 18) é o mesmo que o escritor confessou, várias vezes, relativamente a estátuas de pedra ou de bronze. No livro *José Saramago: a literatura e o mal* (2022), escrevi:

Saramago não se interessa pelas representações harmoniosas do sofrimento humano extremo; recusa-as e procura outros modos de expressão literária, de receção e de comunicação com o público. Daí dizer-nos, na crónica ‘Os olhos de pedra’, que ‘Uma figura de pedra é uma figura de carne petrificada’ (Saramago, 1971: 62). Esta admirável máxima suscitou a Orlando Grossegeisse o conceito de ‘des-petrificação’, entendida como ‘um princípio fundamental da poética saramaguiana’ (GROSSEGESSE, 2021, p. 82), ‘que significa, metaforicamente, a mudança do estado passivo do observador’ (GROSSEGESSE, 1999, p. 408).

“Despetrificação” é tanto a metamorfose que acontece em personagens como o pintor H. de *Manual de pintura e caligrafia* (1976) ou de Ricardo Reis, como a revisão da História operada pela arte literária. Na crónica “São asas”, consagrada a Luís de Camões e inserida no livro *Deste mundo e do outro* (1971), diz-se do poeta d’*Os Lusíadas* que “A sua voz está trancada nos lábios de bronze” (SARAMAGO, 2001, p. 57). Estamos perante outra sinédoque saramaguiana dessa ideia de História enquanto imutabilidade inexistente e impossível. *Que farei com este livro?* é a continuação deste diálogo entre Saramago e Camões, um diálogo que o escritor não premeditou, se nos lembrarmos destes factos (factos, sim, neste caso): a crónica “São asas”, suscitada pela estátua lisboeta de Camões, foi escrita e publicada primeiro em finais da década de 60, no jornal *A capital*; a peça *Que farei com este livro?*, representada em 1980 pelo Grupo de Teatro de Campolide, resultou de um convite do encenador Joaquim Benite.

Saramago dramaturgo conseguiu dar uma dimensão ao mesmo tempo humana, histórica e literária a uma figura que Portugal tem vindo a petrificar numa ideia de heroicidade cuja consequência esgota a verdadeira riqueza de Camões enquanto homem e poeta. Já na crónica “As asas”, num parêntesis tão literal quanto significativo, se percebe a vontade de Saramago desmi(s)tificar Camões: “Não é possível aguentar isto de descer ou subir a rua e levar na alma alguma coisa daquela alma heroica. (Heroica, porquê? Mas deixemos ficar o lugar-comum)” (SARAMAGO, 2001, p. 58). O autor de *Que farei com este livro?* quis dar-nos a ver um Camões plural, complexo e contraditório, não um poeta linear que se contentou em cantar “as memórias gloriosas/ Daqueles Reis que foram dilatando/ A Fé, o Império [...] / E aqueles que por obras valerosas/ Se vão da lei da morte libertando” (I, 2). José Saramago não quis escrever uma peça meramente comemorativa dos 400 anos da morte de Luís de Camões; procurou apresentar uma perspetiva não demasiado inventiva mas também não redutora do poeta, uma visão despojada dos excessos quer de heroicidade quer de mendicidade atribuídos a Camões.

Dito isto, estou já em condições de afirmar que pretendo provar, até onde o espaço deste artigo me permitir, a tese de Luiz Francisco Rebello, que é perentório a declarar a novidade desta peça de José Saramago, cujo mérito consiste em ter sabido não incorrer nos exageros biografistas, mais ou menos factuais, mais ou menos fantasiosos, nem no objetivo didático que propõe uma mensagem fechada e inquestionável:

Na interseção destas duas linhas se situa, precisamente, a peça de Saramago, que no entanto evita com superior inteligência os escolhos inerentes a uma e outra: nem o rigor histórico se dilui numa ilusória fidelidade arqueológica ou no recurso fácil aos anacronismos, nem a invenção poética abdica dos seus direitos sem deles todavia nunca abusar, nem a lição que da obra se desprende (a ‘moral da fábula’, diríamos antes) é posta em regras que, à maneira de um catecismo, o aluno espetador deverá decorar... (REBELLO, 2015, p. 11).

Saramago propôs-se escrever uma peça sem renunciar ao seu estatuto de autor do texto, num tempo que era “de profundas interrogações sobre a arte do teatro, o seu estatuto e o seu lugar na sociedade e, sobretudo, sobre as suas relações com a literatura” (ZURBACH, 1999, p. 151). Como é sabido, a partir da segunda metade do século XX, o texto, que até aí era central no teatro, vê o seu lugar ocupado pelo trabalho do encenador, que se sobrepunha ao autor do texto em termos de obra final, vista e ouvida por um público. Este hiato, por vezes extremado, entre a encenação e a palavra está implícito no comentário de José Saramago à pergunta do jornal sobre como foi a experiência de se ver representado e como reagiu à transformação do seu texto em espetáculo: “Tudo se passou da melhor forma possível. Digamos que entre autor e encenador houve uma relação conflitual, mas não houve conflitos” (SARAMAGO, 1981, p. 18). O que o dramaturgo diz logo a seguir estaria já no pensamento do leitor mais atento: “A relação conflitual existe sempre e é benéfica porque o autor não está dentro do palco. O autor leva o texto e o seu trabalho acaba aí” (SARAMAGO, 1981, p. 18). É no que se segue que se pressente mais a consciência de José Saramago em relação ao que na época se passava entre muitos autores e encenadores: “Os conflitos resultam de se tentar falar por cima de uma linha de fronteira claramente demarcada, já que a escrita textual e a escrita cénica não são iguais” (SARAMAGO, 1981, p. 18). A concluir a sua resposta a esta pergunta, Saramago retoma o que afirmou no início, dando-lhe um tom de princípio geral: “Sem esta relação conflitual, dialética, viva, não há trabalho no teatro ou nas outras artes que valha a pena” (SARAMAGO, 1981, p. 18). Aproveito estas palavras para notar o óbvio: aqui, interessa-me o teatro de José Saramago enquanto texto, obra de literatura, não enquanto espetáculo teatral.

As características da dramaturgia de José Saramago não são muito propícias a antagonismos entre autor e encenador como os que enunciei, desde que haja bom senso de um lado e do outro. Em 1999, quando Saramago tinha já quatro das suas cinco peças dramáticas publicadas, Christine Zurbach via na origem da especificidade do teatro saramaguiano, livre de incompatibilidades de maior entre o autor e os encenadores, a circunstância da encomenda (ou da proposta, do desafio ou do convite, como prefiro dizer), antes de mais. Um segundo aspeto, que obviamente se relaciona com essa circunstância do pedido e com o perfil criador de José Saramago, tem a ver com a importância vital que a “palavra escrita, ou a escrita da palavra” (ZURBACH, 1999, p. 152) desempenha neste teatro. Para Saramago, criar uma peça de teatro equivale a escrever um texto literário, um espaço artístico autónomo. Isto sem prejuízo do protocolo cénico a que qualquer dramaturgo é sensível (de que as didascálias constituem aferidores), independentemente da sua vocação mais textual ou mais espetacular. Dito de outro modo, sem esquecer o argumento saramaguiano da ligação conflitual, dinâmica e viva que deve existir entre o dramaturgo e o encenador: José Saramago não via na criação cénica um problema; via aí uma linguagem sem a qual não poderia haver texto espetacular, a retextualização (Franco Ruffini) do texto principal e do texto secundário, enfim, teatro num palco, vida em movimento.

Este é um teatro de ideias “que não receia ficar-se pelo livro” (ZURBACH, 1999, p. 152), um teatro em que o texto tem valor como trabalho literário, recupera a dimensão poética do teatro mítico e, simultaneamente, assume o ordenamento narrativo do teatro épico (REBELLO, 2001, p. 10). Não é difícil vislumbrar o autor empírico em certas personagens, aquelas que desafiam o poder arbitrário e hipócrita, perscrutam o sentido da vida, a problematizam e recusam a realidade tal como ela se impõe. Para Saramago, nunca fez sentido (no seu caso, note-se)

“a morte do autor”, nem sequer no primeiro romance, *Terra do Pecado*, de 1947, nem muito menos nos poemas e nas crônicas que antecederam *Levantado do Chão*, em que, aliás, temos o “senhor autor” na trama romanesca, a dialogar com o “Romano doutor e delegado de saúde” (SARAMAGO, 2014, p. 186). A “função autor” (Michel Foucault), essa figura “que permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como as suas transformações, as suas deformações, as suas modificações diversas” (FOUCAULT, 2002, p. 53), começava a reaparecer no teatro português (e não só) das últimas duas décadas do século XX, portanto no mesmo período em que Saramago publicava as suas duas primeiras peças de teatro (*A noite*, 1979; *Que farei com este livro?*, 1980).

Em *Que farei com este livro?*, tal como, um ano antes, em *A noite*, o leitor atento que estivesse a acompanhar o percurso de Saramago não deixaria de se aperceber da proveniência viva destes textos: o escritor José Saramago, cuja perspetiva individual e projeção se pressente tanto em personagens ficcionais, como Manuel Torres (redator da província) e Cláudia (estagiária), em *A noite*, e em personagens históricas, como Camões, Diogo do Couto e Damião de Góis, em *Que farei com este livro?*. A Saramago não interessava enveredar por experimentalismos formais e de linguagem, como então era comum entre os dramaturgos; importava-lhe fazer aquilo que já se percebia na obra publicada até aí e que se intensificaria precisamente com estes dois textos de teatro: ser um autor com “voz” lúcida e crítica sobre o mundo português e universal, e dialogar ativamente com a História, tanto a recente como a mais antiga. José Saramago entendia a literatura como forma estética, mas não no sentido (formalista) de forma pura e intransitiva, fechada na sua natureza irredutivelmente verbal. A afirmação da transitividade dos sentidos foi sempre uma prioridade para este autor, cuja palavra literária se dá como movimento autónomo em si mesmo e não menos como apreensão do que está fora da linguagem. As ligações ao referente encontram-se bem na origem da criação literária enquanto *mimese* no sentido aristotélico: reprodução de coisas produzidas na natureza, mas também interpretação e criação de coisas que faltam ao humano. A literatura de Saramago é linguagem que não se esgota na linguagem, nasce no escritor mas não se afasta do social em que existe já em potência; dirige-se *para* e *à* sociedade.

A escrita de José Saramago existe porque o autor tinha alguma coisa (muito) a dizer enquanto sujeito humano, não como lugar vazio ou impessoal de onde parte o texto (“morte do autor”, mais uma vez), nem como um mero nome assumido apenas como assunção de propriedade autoral e material. Saramago e Camões surgem-nos como sujeitos inteiros em *Que farei com este livro?*; inteiros e, o que não é uma contradição nos termos, proteiformes, plurais, esquivos a um retrato acabado. Para se perceber o que quero dizer, olhemos com atenção para o texto, como já anunciei um pouco acima, e procuremos interpretar a sua dimensão verbal de coisa literária, verbal, a que subjaz uma vontade de representação e (re)construção (*mimese*) do passado e do presente.

Essa vontade explica-a José Saramago na entrevista a que estou a reportar-me e de que conhecia apenas a pequeníssima parte transcrita no livro *Saramago nas Suas Palavras* (GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 295). O dramaturgo propôs-se trazer o caso Camões para o presente, quis dar-nos a sua versão do que se terá passado com o poeta após o seu regresso a Portugal e estabelecer uma relação com o tempo histórico da escrita e da representação da peça, o de um Portugal há pouco anos livre do regime fascista e ainda a procurar os caminhos

da democracia (para cuja instauração e desenvolvimento é necessário mais do que a simples abolição da censura institucional):

A censura, de facto, tenha-se chamado Tribunal do Santo Ofício ou Comissão de Exame Prévio, não mudou de objetivos finais, e a nós, que acabámos há sete anos de viver uma situação de censura, é importante demonstrar isso, como é importante iluminar os aspetos do passado que persistem no nosso presente e o impedem de se realizar, realizando-nos nós com ele. (SARAMAGO, 1981, p. 18)

“Presente, aliás, onde o que parecia ir ser não é e o que era continua a ser...” (SARAMAGO, 1981, p. 18), acrescenta José Saramago, desiludido com o que para ele era uma evidência: o fim do regime autoritário e da censura em Portugal não foi substituído pelas esperadas mudanças significativas em termos de liberdade e igualdade, e as perspetivas não eram animadoras no que dizia respeito à política cultural. Daí estas palavras: “Sobretudo há que ter a consciência de um facto: a cultura em Portugal é hoje tão desprezada como o foi no tempo do fascismo” (SARAMAGO, 1981, p. 18). A última frase da entrevista permite-nos estabelecer uma relação direta com a peça *Que farei com este livro?*, que tem como um dos seus temas principais o desinteresse e o desprezo do poder pela cultura: “Mas eu não vejo a ‘vontade política’ de olhar para a cultura como quem olha para qualquer coisa que afinal nos é vital, nem sei o que é que seremos amanhã se continuarmos nesta indiferença” (SARAMAGO, 1981, p. 18).

Que Camões nos propõe José Saramago nesta peça é a pergunta que qualquer leitor ou espetador se coloca antes e depois de lido e/ou vista uma das muitas representações de *Que farei com este livro?*. O apontamento que o autor nos fornece a seguir à relação dos nomes das personagens ajuda-nos a antecipar pelo menos o essencial do argumento: “A ação decorre em Almeirim e Lisboa, entre abril de 1570 e março de 1572, ou, com menor rigor cronológico, mas maior exatidão factual, entre a chegada de Luís de Camões a Lisboa, vindo da Índia e Moçambique, e a publicação da primeira edição de *Os Lusíadas*” (SARAMAGO, 2015, p. 18); publicação antecedida por muitas e intrincadas atribulações de que pouco sabemos, na verdade, relativamente às quais biógrafos, estudiosos e escritores têm proposto explicações muito díspares entre si.

Precisemos um pouco mais o argumento do livro: regressado ao país depois de uma longa ausência ao serviço de Portugal, Luís de Camões viu-se confrontado não só com a indiferença mas também com o desdém do rei e a oposição dos demais círculos de poder (a corte, a Igreja, a nobreza). Isso mesmo nos é dito por José Saramago no conhecido discurso “De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz”, proferido na Academia Sueca no dia 7 de dezembro de 1998:

Que outras lições poderia eu receber de um português que viveu no século XVI, que compôs as *Rimas* e as glórias, os naufrágios e os desencantos pátrios de *Os Lusíadas*, que foi um génio poético absoluto, o maior da nossa Literatura, por muito que isso pese a Fernando Pessoa, que a si mesmo se proclamou como o Super-Camões dela? [...]. Ao menos uma vez na vida, todos os autores tiveram ou terão de ser Luís de Camões, mesmo se não escreveram as redondilhas de ‘Sóbolos rios’... Entre fidalgos da corte e censores do Santo Ofício, entre os amores de antanho e as desilusões da velhice prematura, entre a dor de escrever e a alegria de ter escrito, foi a este homem doente que regressa pobre da Índia, aonde muitos só iam para enriquecer, foi a

este soldado cego de um olho e golpeado na alma, foi a este sedutor sem fortuna que não voltará nunca mais a perturbar os sentidos das damas do paço, que eu pus a viver no palco da peça de teatro chamada *Que farei com este livro?*, em cujo final ecoa uma outra pergunta, aquela que importa verdadeiramente, aquela que nunca saberemos se alguma vez chegará a ter resposta suficiente: ‘Que farei com este livro?’ (SARAMAGO, 2013, p. 78).

Este texto é exato a definir o momento da vida de Camões e que Camões a peça de Saramago tematiza: a chegada do poeta da Índia com um livro pelo qual ninguém se interessa, apesar dos elogios de quem o sabe avaliar, como o amigo de Camões, também personagem histórica, Diogo do Couto, que diz, em tom lapidar: “Nunca em Portugal se escreveu um livro assim, e ninguém o agradece” (SARAMAGO, 2015, p. 106). Neste mesmo excerto (de 1998, recorde), Saramago refere-se, tal como na entrevista de 1981, à vigência na nossa sociedade da situação vivida por Camões (“Ao menos uma vez na vida, todos os autores tiveram ou terão de ser Luís de Camões, mesmo se não escreveram as redondilhas de ‘Sôbolos rios...’”). Três anos antes, em 1995, na Faculdade de Filologia da Universidade Complutense de Madrid, José Saramago tinha já dedicado uma atenção considerável à peça de teatro *Que farei com este livro?*, numa intervenção (em que o autor começa por dizer que é a primeira vez que fala em público da sua produção teatral) que María Josefa Postigo Aldeamil decidiu transcrever a partir da gravação e publicar sob o título “El teatro de José Saramago por él mismo”. Vale a pena citar uma parte, para se perceber a consistência que existe entre a entrevista de 1981 e as passagens das conferências de 1995 e 1998:

No es el conquistador, el que estuvo en Ceuta y se fue a la guerra, y que estuvo...; no es el seductor de quien se habla que seducía a todas las mujeres, una especie de don Juan; no es el seductor y guapo y rubio, con una facundia increíble. No es eso, no señor. Es un hombre que llega, vuelve de India con su manuscrito, *Os Lusíadas*, bajo el brazo, y que sencillamente anda buscando un editor, nada más. (POSTIGO ALDEAMIL, 2011, p. 177-178)

As linhas de leitura enunciadas nestas observações sobre *Que farei com este livro?* são preciosas. Mais uma vez, percebe-se bem a defesa dos artistas em geral e a dimensão política do texto, inclusive a sua inscrição no materialismo histórico (um Camões ex-soldado *vs.* o poder). Vislumbra-se, igualmente, sem dificuldade, até porque Saramago o diz, o reflexo da biografia do cidadão escritor José Saramago na personagem por ele criada a partir do fundo mais ou menos factual, mais ou menos romanceado, que a história literária, cultural e política tem construído de Camões ao longo dos séculos. O dramaturgo insiste, na intervenção na Universidade Complutense de Madrid, na imagem que pretendeu apresentar de Camões (de quem Saramago se vê, ressalvadas as devidas diferenças, duplo, ou, para que a minha intenção não seja mal-entendida, em quem se vê em certa medida refletido, pelo menos em grande parte da sua vida): um soldado-poeta não idealizado, pobre, doente, que tem de se humilhar na busca de mecenas e de um editor, não o galante sedutor de belas e supostamente inacessíveis mulheres. Neste ponto, para não haver equívocos, convém lembrar que nas versões contraditórias que têm sido apresentadas de Luís de Camões há também a do poeta genial e devotado à pátria, mas mendigo e desgraçado, infeliz, desprezado pelo país, imagem que foi especialmente acolhida no século XIX. Saramago sabia-o muito bem. A diferença em relação

a essas construções, tanto de biografias mais ou menos romantizadas como de textos literários, está em que Saramago não quer exagerar, e, por isso, afasta-se do tom excessivamente melodramático e lamuriento visível noutros textos.

Tratar Camões e *Os Lusíadas* numa composição dramática (e em qualquer outro género literário), não esqueçamos, não se afigura uma tarefa fácil. Tudo o que José Saramago diz desta sua peça é valioso, mas, naturalmente, nem de longe esclarece a surpreendente relevância literária e ideológica de *Que farei com este livro?*. Já me referi, esquematicamente, à modelação (comportamental, psicológica, social) que Saramago pretendeu dar à sua personagem Luís Vaz de Camões. Outro problema complexo e afim dos dois que acabo de enunciar é o da forma de expressão. Na conferência de 1995, Saramago diz do seu texto que “No es una obra grandilocuente, retórica, de pompa, no. La pompa si que existe, en el paço, en el palacio, en la gente” (POSTIGO ALDEAMIL, 2011, p. 177-178). Convém tentar entender o que nos está a dizer José Saramago. No drama consagrado a Camões não existe grandiosidade estilística à maneira da epopeia camoniana. Contudo, vejo uma solenidade (não pomposidade) geral, entrecortada por momentos de linguagem mais corrente, que advém do próprio estatuto das personagens e do uso dos pronomes vós, vos, vosso e respetivas formas verbais; linguagem profundamente amadurecida que revela a confiança do escritor em si mesmo, a sua mestria técnica, o desenvolvimento seguro de uma linguagem a que se ajusta bem a conhecida fórmula que Almeida Garrett utiliza para se referir à forma de expressão de Frei Luís de Sousa, personagem do seu drama homónimo: “elegante prosa portuguesa” (GARRETT, 1999, p. 45). Há, nesta peça, uma impressionante revitalização da língua literária portuguesa, uma música de palavras e ideias que se distende num constante equilíbrio de comunicabilidade e estesia. Sem desconsiderar a qualidade das ocorrências dialogais anteriores, é neste livro que o diálogo saramaguiano aparece já em todo o seu esplendor de força comunicativa, dialética e beleza que se plasma em formas poéticas não convencionais, sem cedências a qualquer tipo de estéril retórica gramaticalizada, sem qualquer ênfase oratória clássica, barroca ou outra (o que seria um obstáculo à “verdade” e à “naturalidade” que José Saramago aprendeu a inscrever em tudo o que escreveu e disse nas suas muitas intervenções públicas):

LUÍS DE CAMÕES

Na guerra, no campo de batalha, vemos cair um companheiro, parece às vezes a ferida ligeira, e se o queremos ajudar e erguer-se, os membros desfalecem-lhe, é um corpo morto que mais tarde teremos de enterrar. Outras vezes julgamos que é mortal o golpe, que não há esperança, passamos adiante e contamo-nos um a menos, mas olhamos para o lado e vemos que ele se levantou por suas próprias forças e continua o combate, mesmo deixando atrás de si o sangue. Assim são os amores. Julgamo-los vivos e estão mortos, julgamo-los mortos e estão vivos. (SARAMAGO, 2015, p. 92)

Saramago oferece-nos falas que transmitem sem entraves a intimidade ou a oposição dos interlocutores, em que tanto o tom coloquial como o registo formal e de polémica têm a medida certa de linguagem próxima, familiar, intelectualizada, metafórica, emotiva, conforme os momentos e as personagens. Veja-se o início do diálogo do “Segundo quadro”:

CARDEAL

Há quantos anos vos ouço eu dizer que estais fatigada da governação? Agora vos aborrece também a corte? Não sois a única a enfadar-se da corte. E se caístes em desentendimento com Sua Alteza, não é isso de hoje nem de ontem, que eu saiba. Enfim, dessa vontade de vos instalardes em Castela para o resto dos vossos dias, não me dareis razões que me convençam.

D. CATARINA

Não é do governo do reino que me queixo. Foram cuidados que sempre detestei, mas que me não ocupam já. Que me aborreça a corte, é verdade. Porém, como dizeis, não sou a única. Quanto a desentendimentos com el-rei, não penso que sejam eles de maior monta que os vossos próprios.
[...]

CARDEAL

Que, pelo caminho que o reino vai tomando, ainda o veremos como homem perdido em noite e descampado. Então se verá que falsos ou verdadeiros guias o irão tomar pela mão, e aonde o levam.

D. CATARINA

Por essas culpas não terei eu que responder. (SARAMAGO, 2015, p. 30-32)

Na resposta à pergunta a que estou a tentar responder (que imagem de Camões propõe Saramago nesta peça de teatro) entra, sem dúvida, um dos princípios estruturantes da conceção saramaguiana de literatura: a literatura de nada vale sem a vida. O ideal de literatura de José Saramago diz a vida e aspira a (re)construir o mundo. Camões foi vida e literatura, quis encontrar-se numa e na outra, uni-las e sublimá-las, foi, aliás, como alguns dos camonistas mais competentes têm defendido, a principal personagem d'*Os Lusíadas*, obra magna da literatura portuguesa e universal, policromática, caleidoscópica, contraditória como o seu autor. Saramago, com *Que farei com este livro?*, torna-nos contemporâneos (no sentido agambeniano) de Camões, trá-lo até nós e leva-nos até ele. Luís Vaz de Camões e José Saramago, homens e escritores simultaneamente do seu tempo e fora do seu tempo, irmanados pela vontade firme de Saramago, que não só na crónica e no "Poema para Luís de Camões" (do livro de poesia *Provavelmente Alegria*, de 1970) evoca o poeta que gritou "O dia em que nasci moura e pereça". No romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, o autor-narrador evoca Camões ao longo de todo o livro (são trinta e uma as ocorrências deste nome), a partir da sugestão da estátua que o representa; e comenta o lugar que ele ocupa no mundo português contemporâneo (e não só). Camões está e não está esquecido, deduz-se deste comentário que resume com rara expressividade e precisão quer a ausência de um consenso mínimo entre os estudiosos da obra do autor d'*Os Lusíadas*, quer o essencial da imagem que o próprio poeta quis que de si guardasse a posteridade ("Numa mão sempre a espada e noutra a pena", *Os Lusíadas*, VII, 79):

Ricardo Reis saiu, eram três menos um quarto, tempo de ir andando, atravessou a praça onde puseram o poeta, todos os caminhos portugueses vão dar a Camões, de cada vez mudado consoante os olhos que o veem, em vida sua braço às armas

feito e mente às musas dada, agora de espada na bainha, cerrado o livro, os olhos cegos, ambos, tanto lhos picam os pombos como os olhares indiferentes de quem passa. (SARAMAGO, 1984, p. 176)

O país ouve falar do poeta pelo menos uma vez por ano, mas quase não o lê nem sabe o que pensar, a não ser que é o “imortal cantor das nossas glórias” (MOURÃO-FERREIRA, 1983, p. 93), como lembrou, indignado, Afonso Lopes Vieira, que acrescentou ser esta uma “horível frase feita que o tem arrumado como objeto morto em museu deserto” (MOURÃO-FERREIRA, 1983: 93). Na linha de pensamento dos mais conscientes exegetas camonianos, José Saramago sabe muito bem que “todos os caminhos portugueses vão dar a Camões, de cada vez mudado consoante os olhos que o veem” (SARAMAGO, 1984, p. 176); sabe, em particular, que quem o cita na tribuna política ou académica quer apenas *um* Camões que sirva os seus propósitos ideológicos (quando não apenas eleitoralistas) e de carreira. A ideia de um Camões que muda em função de quem o vê é central na estruturação dramática de *Que farei com este livro?* O que está em causa não é propriamente a assunção, ou não, da monumentalidade estética d’*Os Lusíadas* pelos contemporâneos (cultos e com voz institucional) de Camões. Nesse aspeto há concordância, como se percebe em comentários como os de Damião de Góis, que se refere àquela “obra de tanta excelência” (SARAMAGO, 2015, p. 106), e de Diogo do Couto: “Nunca em Portugal se escreveu um livro assim, e ninguém o agradece” (SARAMAGO, 2015, p. 106).

Que saibamos nós e os vindouros agradecê-lo é o que nos pede esta “peça de teatro para Luís de Camões” (recupero o título deste meu artigo). Para além de tudo o que argumentei, Saramago trata de garantir essa nossa reação com o recurso a características do teatro teorizado por Bertold Brecht. Na entrevista que comentei no início, José Saramago diz-nos que pretendeu relacionar dialeticamente o homem com o seu tempo. Esta linguagem marxista aplica-se bem a toda a construção da obra e à pragmática que o autor lhe destinou. *Que farei com este livro?*, di-lo Luiz Francisco Rebello, tem em comum com o teatro épico a estrutura narrativa e a visão dialética. Há, em terminologia brechtiana, uma “fábula”, uma “narrativa histórica” (não no sentido de “teatro histórico” à maneira romântica, como vimos atrás). A perspetiva dialética a que aludem Luiz Francisco Rebello e José Saramago é inequívoca em *Que farei com este livro?*. O dramaturgo constrói uma narrativa inscrita no movimento histórico, não dentro de um quadro de acontecimentos determinados pelo destino, como acontece no teatro clássico e de inspiração clássica. Contudo, não há, nem teria de haver, uma reconstituição linear dos factos históricos. A conceção materialista histórica (não determinista) de José Saramago faz sobressair a dinâmica da História, a divisão entre poderosos e oprimidos, a luta de classes. Camões, personagem de *Que farei com este livro?*, é o poeta que não desistiu de querer superar as limitações que lhe foram impostas; é, neste sentido, o poeta (o artista, o intelectual) por antonomásia. O final que Saramago escolheu para a sua peça não é apoteótico. Para o ser, o dramaturgo teria de aceitar a perspetiva otimista segundo a qual a publicação d’*Os Lusíadas* não implicou grandes contrariedades (psicológicas, morais e materiais) para o autor. Apesar de todas as perdas e tragédias (a pobreza de Camões e da sua mãe, a prisão de Damião de Góis, a venda do privilégio), da peça ressalta uma tese: a tirania, a violência e o jugo não advêm mecanicamente de uma fatalidade que põe de um lado seres humanos fortes destinados pela natureza a subjugar e do outro fracos votados a servir. Não é o destino que faz desencadear tanta injustiça, má-fé e sofrimento. A intenção dolosa, a negligência e a opressão,

praticadas por instituições e por indivíduos, têm causas humanas, sociais, políticas e religiosas (“culturais”, no sentido amplo da palavra) que podem ser transformadas.

A “tragédia” de Camões em *Que farei com este livro?* não o é na aceção clássica. Tal como Saramago o interpreta a partir do legado literário, do que se sabe ou pensa que se sabe sobre o homem e do que sobre ele se escreveu, Luís de Camões é um anti-herói. Apesar de ser um nome maior da cultura portuguesa, a sua inclusão como personagem de uma peça com marcas brechtianas não contraria um dos princípios do teatro épico: o de não incluir como personagens homens e mulheres que a historiografia regista como fazedores da História oficial. Recordemos: “Brecht não vai, em regra, buscar para personagens das suas peças os grandes nomes da História, a não ser para os desmistificar” (PEREIRA, 1979, p. 6). A escolha de Luís de Camões por José Saramago é presidida por esta mesma finalidade de “não mistificar nem romantizar Camões, mas trazê-lo até junto de nós para projetar alguma luz reveladora sobre o presente” (SARAMAGO, 1981, p. 18). Estas palavras remetem-nos para o nascimento desta obra e para a sua natureza intrinsecamente brechtiana de estabelecimento de uma correlação metafórica entre o tempo da história (1570 a 1572) e o tempo da escrita (1980, ano em que Portugal vivia ainda sob a influência negativa dos tempos recentes do fascismo).

A riqueza de *Que farei com este livro?*, neste plano da estruturação dramática mais brechtiana ou mais tradicional, não se esgota nas linhas que acabei de enumerar. O sintagma “teatro épico” ajusta-se bem a esta peça porque ela suscita no espetador e no leitor um olhar renovado sobre o quotidiano, os seus conflitos e as suas contradições. Também a “narrativa dramática”, pelo menos em parte, persegue ou pode atingir estas finalidades, e não é “teatro épico”. Antes de avançar, para não haver equívocos, convém observar o que para um qualquer especialista em estudos do teatro é óbvio, mas não o é para outros leitores: “épico”, na terminologia brechtiana, tem o sentido de “narrativo” (vem do grego “epos”: “palavra”, “aquilo que se diz”, “aquilo que se narra”). “Dramático”, igualmente segundo a etimologia do vocábulo, tem a ver com “ação”. “As duas formas não são antagónicas” (BARATA, 1991, p. 395), afirma José Oliveira Barata, que continua: “Implicam apenas, como o próprio B. Brecht indica, ‘variações de matiz’, sendo pois possível, ‘adentro de um mesmo processo de comunicação, optar quer por uma sugestividade de carácter emotivo, quer por uma persuasão puramente racional” (BARATA, 1991, p. 394). É muito oportuna esta leitura de José Oliveira Barata, a partir da conceituação de Brecht. O ensaísta faz a seguir uma abordagem muito perspicaz de *O Judeu*, de Bernardo Santareno, em que prova como este dramaturgo soube articular orientações estéticas distintas mas complementares que o atraíam pelas possibilidades de intervenção na sociedade.

Também *Que farei com este livro?* concilia processos do teatro épico e do teatro dramático. Saramago aplica com mestria o efeito de distanciação, elemento essencial do teatro épico. O primeiro quadro expõe toda a influência do poder religioso no poder régio, concentrado num rei demasiado jovem e volúvel; um rei que não podia interferir nas decisões da Inquisição, que era um Estado dentro do Estado, em larga medida como aconteceu com a Igreja durante o Estado Novo. Pela voz de Francisca de Aragão, Saramago não deixou de incorporar esta regra protocolar. Nos assuntos do Santo Ofício, ninguém podia sobrepor-se às decisões dos inquisidores: “Cuida então dele e de ti, e deixa que os assuntos alheios se resolvam. Nada podes fazer por Damião de Góis. Onde ele está, nem el-rei o pode defender, se em tal pensou” (SARAMAGO, 2015, p. 167). Há um episódio ainda mais significativo, no final do primeiro quadro do primeiro ato. Luís da Câmara, jesuíta confessor de D. Sebastião, diz ao irmão:

“Tivesse aqui ouvidos o Santo Ofício e nem eu vos poderia livrar de processo” (SARAMAGO, 2015, p. 28). Esta réplica foi suscitada por um comentário muito saramaguiano (como que a anunciar comentários do narrador e sequências narrativas que abundam nos romances do autor) de Martim da Câmara, relacionado com a alegada impossibilidade de o rei ter filhos:

LUÍS DA CÂMARA

Deus fará o milagre para salvar-se o reino.

MARTIM DA CÂMARA

Grande, sem dúvida, é o poder de Deus, mas para que o homem pudesse empunhar a espada, foi preciso que o mesmo Deus lhe desse mãos. Ora, as mãos é com o homem que nascem, não lhe vêm depois. Esse milagre não o pode Deus fazer.

LUÍS DA CÂMARA

Tende tento na vossa língua, Martim Gonçalves. A Deus nada é impossível.

MARTIM DA CÂMARA

Exceto emendar a sua própria obra. (SARAMAGO, 2015, p. 27)

Não há uma única cena nem sequer a mais mínima sequência que não suscitem a reflexão do leitor e do espetador, que não lhe comuniquem informações com argumentos coerentes e memoráveis. O tópico do nevoeiro, que cria uma circularidade plena de significados entre o início e o (quase) final da peça, ilustra na perfeição a constante comunicação do autor com os destinatários. Estas palavras do Cardeal D. Henrique, no segundo quadro do primeiro ato, muito próximas do comentário de Martim da Câmara que cito abaixo, inscrevem-se também neste jogo de referências: “Que, pelo caminho que o reino vai tomando, ainda o veremos como homem perdido em noite e descampado” (SARAMAGO, 2015, p. 32). A alusão ao mito sebastianista tem o propósito de provocar em quem lê ou ouve um pensamento crítico contrário à opinião e ao trabalho literário de não poucos poetas e intelectuais (como Fernando Pessoa, que via neste mito nacional um recurso para reavivar a moral portuguesa):

LUÍS DA CÂMARA

Gentil caçador é el-rei, e ardoroso. Em todo o reino não tem quem se lhe compare.

MARTIM DA CÂMARA

Hoje, a manhã esteve de névoa. É de manhãs assim que el-rei mais gosta. É o seu maior prazer, cavalgar às cegas.

LUÍS DA CÂMARA

Sim, manhãs de nevoeiro. (SARAMAGO, 2015, p. 29)

*

CARDEAL

Quando disse el-rei que voltaria da caça?

MARTIM DA CÂMARA

Quando o nevoeiro levantasse. E o nevoeiro não levanta. (SARAMAGO, 2015, p. 190)

José Saramago não teve nunca uma concepção determinística do devir, acreditava na vontade individual em consonância com a força da coletividade, responsabilizava-se e pedia responsabilidade, e, portanto, não podia senão ser contrário a um mito que propaga uma ideia de providência, de messianismo salvador e retificador de uma suposta verdade da História. Portugal fechava-se em si e ao mundo, ruía dentro e fora (o Império), e disso é simbólico o nevoeiro e também a peste e o confinamento de Lisboa, enquanto o poder se refugiava em Almeirim, como também se fica a saber no mesmo primeiro quadro, antes da sequência do nevoeiro. A denúncia social do texto visa agitar as consciências e transferir-se para cada leitor e cada espetador, convencidos pela autenticidade factual e ideológica de elementos, transversais a toda a peça e comprovados pela historiografia, como o poder desmedido da Inquisição, a arbitrariedade da censura literária e dos costumes, as cisões político-ideológicas, o desgoverno do país e o desprezo em relação ao povo. A crítica saramaguiana ao “fator Deus” está já aqui com a qualidade e a veemência que se intensificará em obras posteriores:

LUÍS DA CÂMARA

[...] Que notícias vêm de Lisboa?

MARTIM DA CÂMARA

Nem melhores, nem piores. A peste não dá sinais de querer retirar-se, e agora, com estes primeiros calores de Abril, temo que redobre. Já morreram mais de cinquenta mil pessoas, geralmente do povo miúdo.

LUÍS DA CÂMARA

Nosso Senhor receba as suas almas e nos defenda a nós da contágio.

MARTIM DA CÂMARA

Ámen. Aqui, em Almeirim, os ares são frescos e lavados, não chegará cá a pestilença. Lisboa está fechada, é como um caldeirão de brasas. Em não tendo mais que consumir, apagam-se a si próprias. (SARAMAGO, 2015, p. 28-29)

Não raramente, a consciencialização, no teatro épico, faz-se com a hesitação do destinatário, que pode opor-se, mais ou menos, à personagem principal no processo de avaliar os conflitos entre as personagens e a cadeia de eventos. A supressão da lei aristotélica das três unidades amplia em muito a medida do espaço, do tempo e da ação, abre possibilidades de maior explanação dos problemas (cada cena vale por si), de mais leituras sustentadas pelo conhecimento e pela razão. Pensemos em Francisca de Aragão, talvez a primeira mulher imortal da escrita saramaguiana, voz da verdade dos sentimentos mais profundos, intérprete de uma desejada harmonia a dois pelo amor sem preconceitos e sem limites impostos por quaisquer convenções, mais sociais ou mais individuais e mais secretas. Francisca de Aragão

quer sublimar-se a si e ao amado através do amor, transcender a vida mortal e mesquinha, Camões não é capaz de acompanhar nesse caminho de sublimação. Francisca de Aragão sabe amar mais, sabe pensar com mais lucidez (como Ana de Sá, de resto, não menos involvidável do que Francisca de Aragão), quer viver uma vida verdadeira e sublimada, Camões põe a obra acima do amor:

FRANCISCA DE ARAGÃO

Então eu estarei no Rossio quando passares de mão estendida, e dir-te-ei, ao contrário desses de quem falas: Este dinheiro, Luís Vaz, não é para que comas, mas sim para o teu livro.

LUÍS DE CAMÕES

E eu responderei: Guardai o vosso dinheiro, senhora, que este livro não é soneto ou redondilha que se passa pagar com uma galinha ou duas camisas. O meu devedor não sois vós, mas el-rei, ou ninguém.

FRANCISCA DE ARAGÃO

Para que é tanto orgulho? Tresvarias, Luís Vaz. Julgaste que poderias entrar no paço com o teu livro adiante e que todas as portas se abririam diante dele e de ti, e que quando entrasses na câmara real, Sua Alteza se levantaria donde estivesse sentada e te viria receber à entrada, e a ti te mandaria sentar, e assim teria Luís de Camões o que lhe era devido.

LUÍS DE CAMÕES

Forte zombaria é essa, mas muito verdadeira. (SARAMAGO, 2015, p. 163-165)

Lemos ou assistimos à representação desta peça e somos testemunhas suficientemente distanciadas, porque Saramago assim o quis, para podermos refletir e atuar como agentes da História. Teatro épico, narrativo, portanto, que não obsta a que a dimensão dramática ressalte em cenas como aquelas em que dialogam Francisca de Aragão e Camões. Não é de estranhar que, em certos momentos, o sentimento, inevitável e necessário também no teatro brechtiano, se sobreponha à razão e nos impeça de “situar a ação como acontecimento eminentemente social” (BARATA, 1991, p. 395), que percamos alguma lucidez em nome da adesão a sentimentos como os que Francisca de Aragão tão intensamente encarna. Se tal acontecer, entregues a emoções e a uma empatia impetuosa, perdemos a capacidade de ver em Camões, pelo menos por algum tempo, um homem em confronto com as forças da História, para tendermos a vê-lo como um indivíduo isolado, fechado em si, orgulhoso, talvez arrogante. O caso Camões é tão complexo e a peça de Saramago é tão rica que não poderia ser de outro modo. Cada leitor e cada espetador, pelo seu temperamento e pela sua formação, são chamados a ler e a ver de uma maneira pessoal e única esta peça e o passado que ela evoca; uma peça e um passado que se unem, no presente de cada leitura e de cada representação no palco, pela impressão profunda de vida e das suas contradições, mais ou menos visíveis e invisíveis, a que não podemos aceder senão através da *arte* que perdura.

Camões personagem de Saramago não é a figura heroica que mais vive no imaginário coletivo português e na prática de quem dele se apropria apenas para fins ideológicos, não é o

poeta-herói de quem o fascismo e antes os republicanos de 1880 fizeram monumento nacional, não é o autor de um poema erudito e perfeito que apenas celebra as glórias imperiais de Portugal, não é o Camões unívoco, numa palavra. A personagem-Camões saramaguiana é um homem que chega pobre e envelhecido a Portugal, após dezassete anos de andanças por um Império em ruínas, um poeta genial e proteiforme que sofre a humilhação da indiferença e da resistência do poder religioso, político e social, que vive em conflito consigo e com os outros (a família, os amigos, o rei, a corte em geral, a Inquisição); é, por antonomásia, o poeta, o pensador, o cidadão ativo que, em troca do seu trabalho, essencial para o país e para a Humanidade, recebe infortúnios, desespero e intranquilidade (quando não também miséria).

REFERÊNCIAS

- BAPTISTA-BASTOS. *José Saramago. Aproximação a um retrato*. Lisboa: SPA; Dom Quixote, 1996.
- BARATA, José Oliveira. *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. 4a ed. S.l.: Vega, 2002.
- GARRETT, Almeida. *Frei Luís de Sousa*. Prefácio de Vasco Graça Moura. Desenhos de Alfredo Martins. Direção gráfica de Armando Alves. Porto: Campo das Letras, 1999.
- GROSSEGESSE, Orlando. O grito de São Bartolomeu ou ensaio sobre o autonascimento em Saramago. *Agalia. Revista Internacional da Associação Galega da Língua*, n. 60, p. 407-417, 1999.
- GROSSEGESSE, Orlando. O sentido político da educação estética – A lição de Saramago perante a fotografia de Alan Kurdi. In: NOGUEIRA, Carlos; BALTRUSCH, Burghard; CERDÀ, Jordi. (Eds.). *José Saramago e os desafios do nosso tempo*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2021. p. 79-91.
- LOPES, Óscar. O teatro desde o naturalismo. In: SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, s.d. p. 1159-1171.
- MOURÃO-FERREIRA, David. Camões, poeta plural. In: AA. VV. *Camões e a identidade nacional*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983. p. 81-93.
- NOGUEIRA, Carlos. *José Saramago: a literatura e o mal*. Lisboa: Tinta-da-China, 2022.
- PEREIRA, C. Jorge. Os 80 anos do pobre B. B. – Bertold Brecht no Centro da Cena Atual. *Diário Popular* (Suplemento Literário), n. 12621, p. 6, 15 de março de 1979.
- POSTIGO ALDEAMIL, María Josefa. El teatro de José Saramago por él mismo. *Revista de Filología Románica*, vol. 28, p. 169-183, 2011.
- REBELLO, Luiz Francisco. Prefácio (talvez) supérfluo. In: SARAMAGO, José. *Que farei com este livro?* 5. ed. Porto: Porto Editora, 2015. p. 5-15.
- SARAMAGO, José. José Saramago fala de *Que farei com este livro?* Olhar o passado com um olhar do presente. *Diário de Lisboa*, n. 20527, p. 18, 14 de abril de 1981.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 15. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1984.
- SARAMAGO, José. Discurso pronunciado a 7 de dezembro de 1998 na Academia Sueca – De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz. In: *Da estátua à pedra e Discursos de Estocolmo*. Belém: ed.ufpa – Editora da Universidade Federal do Paraná; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013. p. 25-52.

SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. 20. ed. Porto: Porto Editora, 2014.

SARAMAGO, José. *Que farei com este livro?* Prefácio de Luiz Francisco Rebello. 5. ed. Porto: Porto Editora, 2015.

ZURBACH, Christine. A voz de Saramago no seu teatro. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 151/152, p. 151-160, 1999.

ARTIGO

***O lagarto: "uma história de fadas"* contada nas palavras de Saramago e na xilogravura de J. Borges**

*The lizard: "a fairy story" told in the words of
Saramago and in the woodcut by J. Borges*

Naelza de Araújo Wanderley 

Universidade Federal de Campina Grande. Campina Grande, PB, Brasil.
E-mail: naelzanobrega@gmail.com

RESUMO: A escrita de Saramago direcionada para o público infantil explicita-se apenas em *A maior flor do mundo*. Entretanto, a republicação da obra *O lagarto*, através do suporte livro com ilustrações, rerepresenta essa narrativa ao público leitor de forma que as palavras de Saramago e as xilogravuras de J. Borges recontem essa história de fadas, aproximando-a definitivamente também do universo infantil e juvenil. Dessa forma, este artigo tem como objetivo observar como as narrativas, a verbal e a verbovisual, desenvolvem-se no livro *O lagarto* estabelecendo, através da relação palavra-imagem, não somente o diálogo, mas também a complementação e até mesmo a ampliação de sentidos dos textos em cada leitura.

PALAVRAS-CHAVE: Livro com ilustrações, História de fadas, Xilografia, Republicação, Leitores.

ABSTRACT: Saramago's writing aimed at children is only made explicit in *The biggest flower in the world*. However, the republication of the work *The lizard*, through the book with illustrations support, re-presents this narrative to the reading public in a way that the words of Saramago and the woodcuts of J. Borges retell this fairy story, bringing it definitely closer to the universe of children and juvenile. Thus, this article aims to observe how the verbal and verbal-visual narratives are developed in the book *The lizard*, establishing, through the word-image relationship, not only the dialogue but also the complementation and even the expansion of meanings of the texts in each reading.

KEYWORDS: Book with illustrations, Fairy story, Xylography, Republication, Readers.

COMO CITAR

WANDERLEY, Naelza de Araújo. *O lagarto: "uma história de fadas" contada nas palavras de Saramago e na xilogravura de J. Borges*. *Revista da Anpoll*, v.53, n.3, p. 129-142, 2022. doi: <https://doi.org/10.18309/ranpoll.v53i3.1810>



Introdução

Publicado inicialmente como crônica em um jornal português, o texto de *O lagarto*, do escritor português José Saramago, foi republicado, ainda identificado como crônica, em 1973, no livro *A bagagem do viajante*. Entretanto, a editora Companhia das Letrinhas vai apresentar essa narrativa aos leitores brasileiros como conto, uma denominação mais próxima daquela que aparece já nas primeiras palavras do texto, quando o autor anuncia aos leitores que o que vai contar é “uma história de fadas”, mesmo que ninguém acredite mais em fadas.

Esse texto é republicado em 2016, seis anos após a morte do autor. As palavras de Saramago e as ilustrações de J. Borges apresentam ao leitor uma obra verbovisual, sob a forma de “um livro com ilustrações” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011), uma vez que o texto verbal existe de forma independente no que se refere à relação que estabelece com a “narrativa” visual elaborada a partir das xilogravuras. A republicação de *O lagarto* nesse formato acontece graças a “Um argentino radicado na Catalunha”, que “lê o texto de um autor português e o imagina-o ilustrado por um artista brasileiro.”¹ Trata-se, então, do detentor dos direitos “da obra original”, o editor Alejandro García Schnetzer.

Em entrevista à revista *Blimunda*, pouco antes do lançamento do livro em Portugal, ao ser questionado sobre o nascimento da ideia de trabalhar sobre uma crônica de Saramago e sobre o porquê de sua escolha, Schnetzer responde que, ao reler o livro *A bagagem do viajante*, anos antes, tinha reencontrado “Um lagarto maravilhoso”, “um conto curto, muito cuidado, que podia ilustrar e configurar-se numa obra aberta a novos públicos.” Assim, pareceu-lhe que esta era “uma história capaz de circular entre leitores dos 3 aos 99 anos, e que fazia sentido ilustrá-la, porque ainda se pode dizer dela, como de tantas histórias de José, que parece escrita ontem pela manhã.” (SCHNETZER, 2006, p. 74) Cabe observar que, também no texto da referida entrevista, ora o texto é tratado como crônica, ora como conto.

Ao fazer referência aos novos públicos a serem contemplados com o suporte e a apresentação atuais dados ao texto de Saramago, provavelmente, o editor tinha em mente também um público diferente daquele que, comumente, seria o leitor do volume de crônicas de *A bagagem do viajante*. Schnetzer afirma que o seu trabalho como editor tem como ponto de partida a leitura e a possibilidade de “re-significação” dos textos com a ilustração. Essa nova apresentação sugere, entre outras possibilidades, um texto que também se aproxima do universo infantil e juvenil, mesmo que, em nenhum momento do texto, haja qualquer referência explícita a esse direcionamento, como acontece em *A maior flor do mundo*, obra de Saramago escrita declaradamente para o público infantil.

De acordo com o editor, “Nenhum texto é igual quando é relido ou encarado através de uma nova apresentação”, e, nessa nova apresentação, a ilustração evidencia no texto uma re-significação da “estória” e estabelece com os leitores um diálogo inédito e com uma “profundidade diferente”, no qual “Só a leitura de cada um terá a última palavra, a única que importa, e se aconteceu ou não emoção estética.” (SCHNETZER, 2006, p. 76)

Dessa forma, acreditamos ser oportuna uma leitura da obra *O lagarto*, centrada na observação de aspectos que compõem essa nova apresentação do texto e que são referenciados pelo

¹ Introdução da entrevista concedida pelo editor à Revista *Blimunda*, n. 51, agosto de 2016.

editor como re-significadores da história de Saramago. Nessa matéria, a ilustração, enquanto narrativa visual que se materializa nas xilogravuras de José Francisco Borges, J. Borges, constitui-se importante parceria para as palavras de Saramago na contação dessa história que é apresentada ao público com o propósito de despertar, na contemporaneidade, novas leituras e novos leitores.

As palavras de Saramago e a história de “Um lagarto maravilhoso”

Já no preâmbulo da narrativa, é possível perceber a referência à cultura popular portuguesa como traço estilístico comumente presente nos textos saramagueanos. Ao trazer para o seu texto recursos como a citação de ditos e provérbios populares, o autor não somente explicita uma aproximação com a realidade que o circunda, mas também ratifica para o leitor o seu assumido papel de contador de histórias. O autor assume e desenvolve esse compromisso já nas palavras iniciais da narrativa, ao afirmar categoricamente: “De hoje não passa.” Um convite, uma sugestão, para que leitor pare e escute / leia, afinal, ele lhe devia essa “história de fadas” “há muito tempo”, mesmo que as fadas já sejam apenas “chão que deu uvas”. Uma provocação? Talvez. Até porque, ainda assim, ele resolve contar a sua história, uma vez que, apesar do riso que pode provocar nos habitantes com sua narrativa, afirma que “vá o barco à água, que o remo logo se arranjará.” Então, “A história é de fadas.” Ao comentar essa relação entre o autor Saramago e os seus leitores, Mendes (1998, p. 117) afirma que

As relações entre José Saramago e os seus leitores vêm conhecendo, a cada dia que passa, os frêmitos crescentes de uma afectividade. Não há nelas lugar para a indiferença ou, se se quiser, para um território descontaminado de sobressaltos de múltipla natureza. Antes de mais porque o ficcionista prefere a interrogação e o desafio, o lado sonogado do real, um imaginário perturbador, renunciando às lógicas concertadoras, sedimentadas num jogo de previsão dos gostos correntes. E di-lo sem tibieza: “Os escritores não têm que andar cá para tranquilizar, suponho mesmo que é nosso dever intranquilizar toda a gente.”

Assim, em *O lagarto*, Saramago constrói um tecido textual no qual se entrecruzam fios que unem tradição e cultura popular, prosa e poesia. Em uma “história de fadas”, o autor coloca diante do leitor mais atento / experiente uma de suas temáticas mais comuns, a denúncia sobre os desacertos do mundo enquanto que, ao mesmo tempo, aos olhos dos leitores mais ingênuos/inexperientes, também sugere a ideia de um animal fabuloso que, tendo como cenário de sua aparição um bairro de Lisboa, funciona como personagem articulador do universo fantástico com a realidade no interior da narrativa, que passa a integrar o universo da fantasia, comumente abraçado pela literatura e pelo público infantil e até mesmo juvenil. Assim, esse texto passa a desafiar os leitores a produzirem sentidos e significações singulares e individualizadas para essa narrativa que mexe com o imaginário, instigando e convidando-os a compreenderem a “lógica” da história que está sendo contada.

A descrição do lagarto anuncia nas palavras do narrador o vínculo estreito com a realidade que o cerca, aspecto comum ao seu texto. Assim, a fidelidade aos detalhes do réptil apresenta aos leitores um animal comum à região de Portugal em cores, aspectos e ações e, ao

mesmo tempo, em viés próximo do fantástico, sugere um animal grandioso, “soberbo”, capaz de parar tudo, de ser percebido e temido por todos, mesmo aqueles que estavam longe, sendo que, apesar de seu real tamanho, a sua descrição sugere a ideia de uma criatura monstruosa. Cabe lembrar que a figura do monstro é, de certa forma, considerada por Eco (2006) como uma criação humana, e que esta, de alguma forma, simboliza uma projeção fantástica de medos e de angústias. Assim, não por acaso, esse lagarto, ao enfrentar pessoas e automóveis, provoca nas pessoas reações tão individualizadas como fuga, disfarce e até mesmo uma busca por uma explicação clínica para a negação de um ato de covardia.

O soerguimento e a atitude desse lagarto sugerem a grandeza de sua coragem ao enfrentar a tudo e a todos, mesmo em um cenário que não é o seu habitat natural. Ele cria, em plena Lisboa, uma situação insustentável e, mesmo parado, ele, em sua pequenez de réptil, é capaz de empalidecer uma multidão, provocar gritos, de deixar as ruas desertas e o comércio com as portas fechadas. O personagem pode representar na narrativa uma expressão da força, da resistência e da delicadeza da natureza que surge e se transforma, mesmo em meio à frieza do concreto de uma grande cidade e ao caos da humanidade. O enredo saramagueano é ainda capaz de invocar no leitor uma reflexão sobre reações e aspectos instintuais do ser humano quando confrontado com o inesperado e até mesmo com os pequenos acontecimentos, incomuns de seu dia a dia.

Imagine-se, por um momento, o contraste entre duas imagens possíveis a partir de uma leitura inicial do texto: a primeira diz respeito à elaboração da ironia que é construída em torno do cenário real dessa cena, um réptil de dimensões tão pequenas, capaz de provocar tantas reações / pânico, ao interferir na rotina das pessoas. A segunda imagem apresenta ao leitor um animal fictício, uma espécie de monstro, que une real e imaginário, bem próximo daqueles animais fantásticos, comuns nas histórias de fadas e tão próximos do universo infantil. O lagarto, assim como outros animais encantados das histórias de fadas, dá o tom do enredo saramagueano e chama a atenção do leitor, despertando-lhe a curiosidade e o encantamento.

Segue a história e, então, numa espécie de fragmentação / pausa lírica da narrativa, eis que, entre tanto medo e fuga, surge diante do leitor, em um momento de “ápice”, a imagem de flores (violetas) rolando pelo chão e envolvendo o lagarto numa espécie de “grinalda de aromas”. Ao descrever essa cena, o narrador faz questão de esclarecer entre parênteses para o leitor que “era o tempo delas”, ou seja, era primavera em Portugal. Na sequência, em letras vermelhas, outro esclarecimento: “O animal não se mexeu. Agitava devagar a cauda e erguia a cabeça triangular. Farejando.” Ainda assim, o caos prossegue, e o medo da multidão se amplia. Para combater esse lagarto imóvel, até mesmo as forças armadas e uma esquadrilha de aviões foram chamadas. O lagarto, então, rompe a grinalda de violetas... Uma velha que gritava é levada em caráter de urgência para o hospital... E então o narrador, na página seguinte, anuncia bruscamente que “A história está quase a acabar.”

É chegado o momento da narrativa em que as fadas “intervêm”, mesmo que indiretamente, conforme esclarece o narrador. Assim, em meio a um ataque geral à figura do lagarto, através da intervenção das fadas, este se transforma em “uma flor rubra, cor de sangue, pouxada sobre o asfalto negro, como uma ferida na cidade.” Observe-se aqui a construção dessa imagem elaborada gradativamente a partir de contrastes e de uma comparação: a leveza da flor e o peso e a frieza do asfalto; a sua cor quente e forte, ela é “rubra, cor de sangue” e, ao

final, apresenta-se aos hesitantes e “desconfiados” “atacantes” do lagarto “como uma ferida”, exposta aos olhos de todos no meio da cidade.

Na página seguinte, a rosa cresce e abria suas pétalas, lavando de perfume “as fachadas encardidas dos prédios.” Aqui, talvez, o início de uma metáfora que fala ao leitor sobre uma possível mudança nascida da força do impacto daqueles acontecimentos. Esse momento da narrativa se apresenta ao leitor como aquele breve espaço de silêncio que acontece após o tumultuo da tempestade. Então, retomando a narrativa dos fatos, a rosa torna-se branca como branca é a paz a ser conquistada pelos homens e, a seguir, nova metamorfose, pois as pétalas dessa rosa branca agora se transformam em “penas e asas – e uma pomba levantou voo para o céu azul.” Essa pomba enfatiza figurativamente a ideia de paz, mas também sugere liberdade, espiritualidade.

Cabe lembrar que a metamorfose é um tema recorrente nas histórias de fadas. Ela faz parte do universo fantástico e também habita o imaginário popular. A(s) metamorfose(s) / transformações contada(s) em *O lagarto*, ao mesmo tempo em que podem ser lidas como reflexão, também podem ser entendidas como uma espécie de moral que se delinea nos momentos finais da história e que desafia os leitores, de qualquer faixa etária, a elaborar para si o sentido do que ali está posto.

Na sequência da narrativa, uma espécie de ritmo é estabelecido, a partir do qual, geralmente, cada página é iniciada com afirmativas diretas / fortes e encerrada, de forma que o leitor, além de perceber / sentir pequenas pausas no ritmo da história, também é provocado a seguir para saber o que vem na sequência. (Cabe ressaltar que esse aspecto da narrativa saramagueana é perceptível mais nitidamente a partir do projeto gráfico apresentado para a edição ilustrada, na qual, além da divisão / distribuição estratégica do texto ao longo das páginas, também se observa que a impressão de algumas frases em vermelho chama ainda mais a atenção do leitor; uma espécie de alerta / destaque para a importância daquele momento e daquelas palavras para a compreensão da história que está sendo contada).

É na sequência desse ritmo que o narrador, de repente, anuncia aos leitores que a sua história, por ser daquela forma, só poderia acabar “em verso”. O narrador transforma-se em poeta para, além de contar sobre, também cantar, em uma trova, aquele lagarto que surge no Chiado e que, agora, “Calados, muitos recordam”. Observe-se como o poeta recorre, mais uma vez, às raízes populares em sua história de fadas. Ele a inicia em prosa e com ditos populares e a encerra recorrendo a uma forma poética oriunda da antiga poesia popular. Uma história de fadas que também conta, metalinguisticamente, sobre a história desse gênero, uma vez que ela é encerrada de forma que é possível inferir, através da própria estrutura atribuída ao texto, que os primeiros contos de fadas foram escritos em versos e, ainda, que eles tiveram a sua origem no povo e também na arte de contar histórias.

Esse momento do texto saramagueano revela também ao leitor pelo menos três aspectos comuns à sua escrita: o seu compromisso com o passado / história da expressão literária, a união do erudito e do popular, mesmo que em uma narrativa tão curta, e um certo sentimento de saudosismo e de resistência, traduzido no texto através do ato de insistir em contar a sua história de fadas, mesmo diante do não acreditar de alguns, afinal, hoje, as fadas já não são nada perto do que foram. O passado, um tempo mais próximo do acreditar na magia das fadas?

As xilogravuras de J. Borges e a história de “Um lagarto maravilhoso”

Enquanto artista popular, J. Borges tem, em sua origem, as imagens por ele descritas. Nascido em Pernambuco, ele traz para suas histórias, contadas através de versos de cordel e de xilogravuras, temas e imagens que fazem parte do universo cultural e popular do Nordeste brasileiro. Mesmo tendo iniciado a sua carreira como cordelista, é pelas xilogravuras que J. Borges se destaca como artista popular. O seu desenho não se caracteriza por apresentar uma preocupação com perspectiva ou proporção. Como xilogravurista, apresenta uma técnica própria de colorir as imagens e, entre os principais temas de sua obra, estão as personagens fantásticas. Há, em sua vasta produção, várias xilogravuras dedicadas a criaturas monstruosas, seres híbridos, dragões, serpentes enormes, entre outros. Segundo Baneux (2005, p. 18), “A xilogravura seria o processo mais simples de reprodução de imagem. Sendo expressão acessível, com sua linguagem o público poderá guardar a lembrança de uma história que ele vai tornar sua.” E é através dessa técnica que o artista popular brasileiro J. Borges ilustra as palavras de Saramago e passa a contar também a sua história de fadas através de imagens, uma versão visual de *O lagarto*, já a partir da capa do livro.

A capa é o primeiro registro visual ao qual o leitor tem acesso em um livro, e a leitura deste pode ter o seu início já a partir da ilustração presente nela, “trata-se do peritexto mais exterior” (GENETTE, 2009, p. 21). Sobre a importância da capa, Linden (2018, p. 57) afirma que ela “constitui antes de mais nada um dos espaços determinantes em que se estabelece o pacto de leitura.” Em *O lagarto*, com uma ilustração estilo xilogravura, J. Borges apresenta para o leitor, já na capa do livro, na edição brasileira da Companhia das Letrinhas (Figura 1), uma espécie de síntese da história que será contada nas páginas a seguir.



Figura 1 – Capa do livro *O lagarto* – Edição brasileira
Fonte: Saramago (2016)

As cores fortes e contrastantes chamam a atenção do leitor. O lagarto do desenho de J. Borges não é verde como o descrevem as palavras de Saramago. Ele, na capa do livro, é preto, assim como as primeiras ilustrações do artista nas capas de seus folhetos de cordel, como a ampliar o aspecto assustador desse lagarto, assim como preto é o solo do asfalto sobre o qual se apresenta, contrastando com o branco do fundo do cenário, das estrelas e da lua que habitam o céu de um azul muito azul e amplo, que se estende para as duas guardas (2ª e 3ª capas) (Figura 2). A contracapa (ou quarta capa) traz as estrelas do céu, mas o fundo é verde como verde seria o habitat natural daquele lagarto. Na parte inferior dessa contracapa, aparecem lado a lado o lagarto e um carro. Uma possível referência à invasão humana ao espaço natural do réptil?

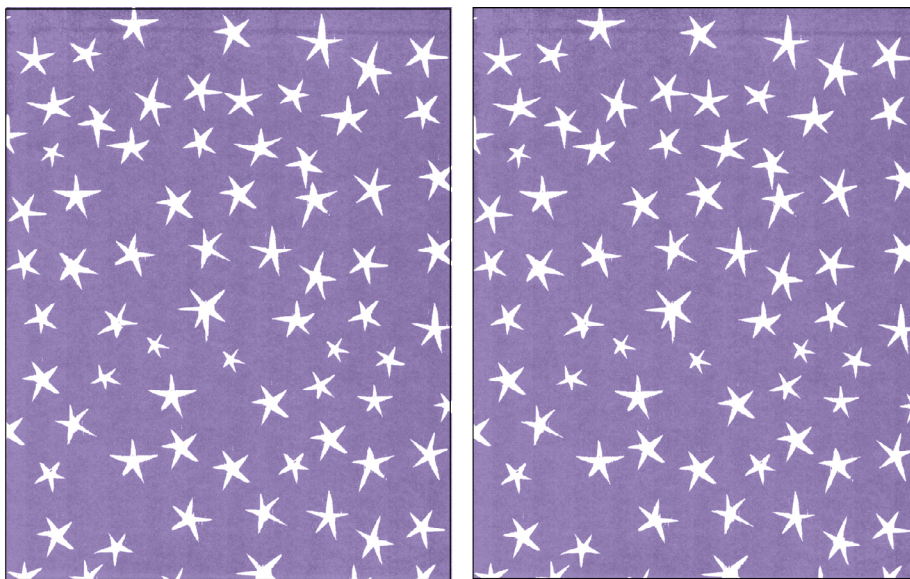


Figura 2 – Guardas (2ª e 3ª capas)

Fonte: Saramago (2016)

A apresentação do título da história na capa dá continuidade ao jogo com as cores fortes e ao conjunto de informações que orientam o leitor sobre o conteúdo do livro, os nomes de autor e ilustrador, a partir de uma harmonia entre cores e destaques dados a cada palavra, de forma que o leitor encontre, também através desses recursos, informações não somente sobre a história que será contada, mas também sobre por quem ela será contada.

Na contracapa, as imagens estão na cor preta como preta é tradicionalmente apresentada a xilogravura nos folhetos populares. Cabe observar que, também na narrativa visual de J. Borges, está a referência à cultura popular. O texto verbal estampado em letras brancas, na contracapa, foge da tradicional sinopse descritiva e se apresenta como uma provocação à curiosidade do leitor, em um estilo muito próximo daquele que antes era utilizado pelos poetas populares para despertar o interesse do público pela história do folheto que estava sendo vendido nas feiras. Um convite, um desafio que se dirige diretamente ao leitor.

Na folha de contraguarda, além do título e da indicação do autor e do ilustrador, nas mesmas cores da capa, e dos responsáveis pela edição, uma pequena ilustração com a figura de um pássaro vermelho se apresenta em posição que sugere sequência, seu voo sugere que o pássaro vai adentrar as páginas do livro, ou seja, vá também, leitor, e encontre a história contada ou, talvez, a sua própria história de fadas (Figura 3).

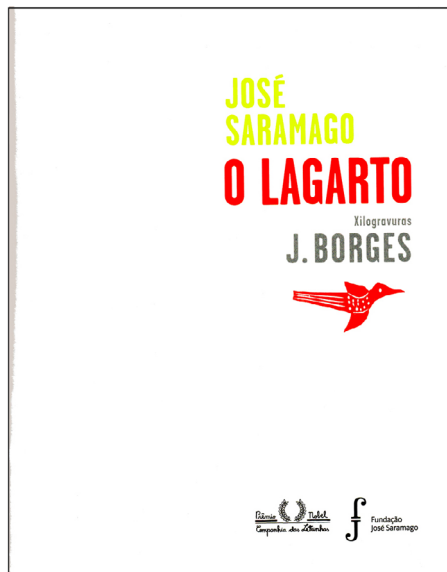


Figura 3 – Folha de contraguarda
 Fonte: Saramago (2016)

Na folha de rosto, o segundo encontro do leitor com a imagem do lagarto, um lagarto comum, na cor preta, estampado no canto direito da página e, no verso dessa página, eis o “lagarto maravilhoso”, ainda na cor preta (Figura 4). Ele ilustra / conta nessa página a apresentação do personagem que, no início da história, a todos assusta com sua aparição em meio às ruas da cidade de Lisboa. Uma espécie de criatura monstruosa, embaixo de um céu azul estrelado, ladeado por alguns prédios da cidade, coloridos de vermelho, como a chamar a atenção para o perigo que esse ambiente pode representar para aquela criatura, e de um verde cortado pelo concreto. Um contraste que conta ao leitor sobre a dualidade do ambiente e do momento vivido por esse animal entre dois mundos?

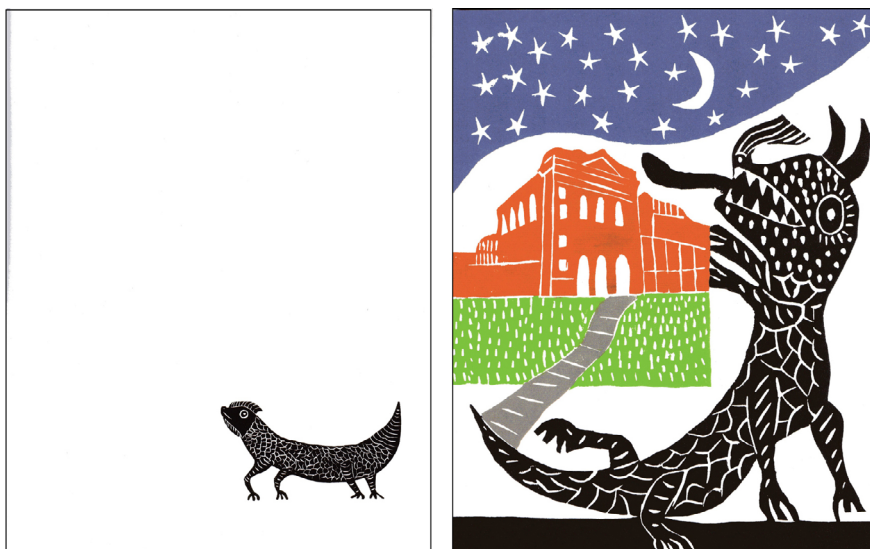


Figura 4 – Folha de rosto e página inicial
 Fonte: Saramago (2016)

Na ilustração seguinte, o lagarto muda de cor e de postura, ele é vermelho e está de pé, como a enfrentar a tudo e a todos. A imagem do lagarto está colorida de um vermelho escuro, uma cor que inquieta, que “incita a vigilância”; ele é “mistério” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 944). Agora ele representa o perigo para aqueles que fogem assustados por entre os carros pelas ruas da cidade. A imagem de uma mulher correndo, vestida de um vermelho mais claro, representa aqueles que fogem assustados. O pânico da multidão é sintetizado em uma nova figura de mulher, também vestida de vermelho e com as mãos ao alto (Figura 5). Nas páginas seguintes, em uma imagem contínua, na qual está a imagem de uma criatura monstruosa, um ser híbrido, com corpo de dragão e cabeça humana. Essa figura, comum entre as criaturas criadas por J. Borges, representa, na narrativa verbovisual, o pânico hiperbólico da multidão diante de uma criatura capaz de provocar um reação tão desmedida, que somente se explicaria pela aparição de um monstro com aquela aparência.



Figura 5 – Páginas ilustradas de *O lagarto*
Fonte: Saramago (2016)

A ilustração dos exageros da multidão é sequenciada em outras páginas contínuas de imagens. Inicialmente, a multidão raivosa ataca o lagarto apresentado em proporções bem menores e rodeado de flores. Essa multidão se mostra guiada por um pássaro preto, uma espécie de mau presságio, de anúncio de parte do desfecho da história? As flores são brancas e, ao lado de uma árvore, está o lagarto, entre uma cesta de flores, uma mulher e novas flores, agora vermelhas como vermelho é o vestido da mulher que foge. As imagens da multidão e das armas são carregadas de negro, assim como a imagem do diminuto lagarto. Possível alusão a negritude / insanidade das ações / reações humanas diante daquilo que não se compreende? Uma pausa, o lagarto, estampado na cor vermelha, aparece imóvel entre árvores. Um momento de reação do lagarto revestido pela força de sua natureza? (Figura 6).



Figura 6 – Páginas ilustradas de *O lagarto*

Fonte: Saramago (2016)

Em outro momento, a imagem do lagarto, novamente em vermelho escuro, agiganta-se diante de seus agressores, agora armados militarmente (Figura 7). Até mesmo uma esquadrilha e carros de combate passam a compor as páginas que se seguem e que ilustram o caos daquele momento da narrativa, no qual, sob um céu estrelado e muito azul, alguém é carregado enquanto o lagarto / dragão encena fugir dos aviões e de um carro de combate. Observe-se como, nesses momentos da narrativa, acontecem duas mudanças referentes à cor do lagarto: o vermelho muda de tom, do escuro ao vermelho vivo, como sugestão de força e resistência. Na ilustração seguinte, esse personagem se apresenta em dimensões menores e na cor preta (Figura 8). Um anúncio do sucumbir à violência dos homens? Ao lado, uma árvore solitária e muito verde, como em quase todas as páginas da história, a tudo testemunha...



Figura 7 – Páginas ilustradas de *O lagarto*

Fonte: Saramago (2016)

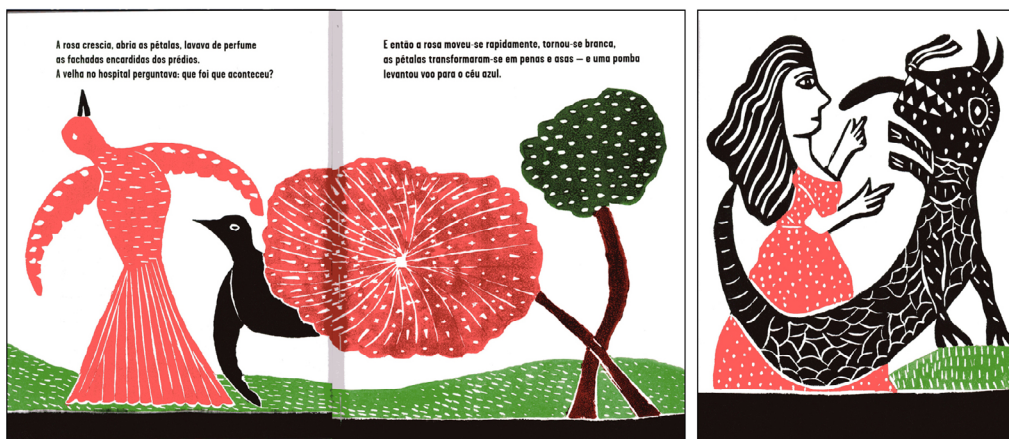


Figura 8 – Páginas ilustradas de *O lagarto*
 Fonte: Saramago (2016)

E, então, eis que surge a fada diante do lagarto, vestida de amarelo, uma sugestão de luz, que está acompanhada por um pássaro vermelho para cumprir o seu papel mágico na história, intervir nesse cenário caótico criado pelos homens e, num passe de mágica, transformar o lagarto em flor e, a seguir, em pomba livre, o grotesco em algo sublime, o caos em calma, o que era escuro e feio, em cores e beleza, e o que era prosa na poesia que une o ser humano, a natureza e a magia das fadas (Figura 9 e 10). Nessa sequência, a penúltima imagem de J. Borges, que encerra as páginas dessa história de fadas, é uma flor pequenina e vermelha que está estampada acima do Colofão do livro, mais um brinde, uma pequena gentileza dedicada ao leitor de sua história / ilustração que fecha o livro com a oferta desta rosa e apreciando o céu estrelado da guarda (3ª capa) (Figura 11).



Figura 9 – Páginas ilustradas de *O lagarto*
 Fonte: Saramago (2016)

Figura 10 – Páginas ilustradas de *O lagarto*

Fonte: Saramago (2016)

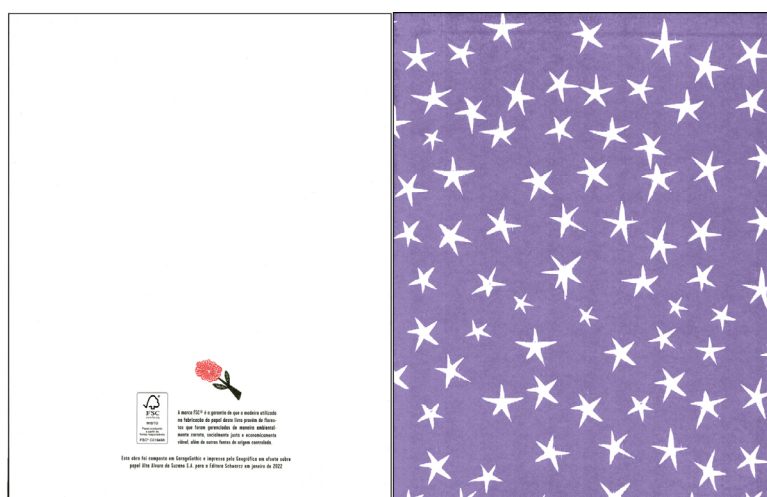


Figura 11 – Colofão e Guarda (3ª capa)

Fonte: Saramago (2016)

Observe-se ainda que, entre as muitas imagens elaboradas por J. Borges em sua narrativa verbovisual, chama a atenção do leitor mais atento aquela do pássaro que, em seu voo, atravessa os principais momentos da história, mudando sua cor e o sentido de sua presença nas páginas em que aparece, desde a capa, a folha de contraguarda até o desfecho da narrativa, quando é transformado por uma fada em uma pomba. Esse pássaro está presente nos principais momentos história; ele, estampado em vermelho vivo, “incita a ação” do leitor, é o convite para adentrar no mundo das histórias de fadas; ele, preto e à frente dos homens em posição de ataque e ao lado da rosa e do lagarto em transformação, é o prenúncio de um estado de morte e, ao final da narrativa, agiganta-se em sua dimensão e cor e assume ares de síntese de uma metamorfose que se traduz na força da vida, da mudança, da magia e da poesia contida nas imagens.

Cabe destacar ainda que, ao contar a sua versão da história desse lagarto, J. Borges conta não somente uma história de fadas, mas utiliza-se de suas imagens e de suas cores para falar aos leitores também sobre a natureza, sobre o ser humano e suas reações diante do inesperado e também sobre a magia das fadas e da transformação, uma vez que, mesmo em tempos difíceis, de pouca crença na magia e nas fadas, existe beleza e é possível sonhar.

Algumas considerações finais

Assim como a maioria das histórias de fadas, a história de Saramago também não foi, em sua origem, escrita de forma direcionada para o público infantil e também dá continuidade à ideia de que essa forma narrativa apresenta um caráter de universalidade e se destina a todos os tipos de leitores, independente de sua faixa etária.

Partindo dessa ideia, as imagens sugeridas pelas palavras de Saramago, ao longo da narrativa, possibilitam interrogações acerca de qual é o sentimento de “intranquilidade”, qual é o jogo proposto pelo autor aos seus leitores nesse contexto? Qual das imagens construídas para o lagarto, enquanto personagem, predomina de fato na história de Saramago, aquela que fala sobre a condição humana e suas fraquezas ou aquela que conta sobre um animal fantástico que, como muitos outros animais personagens de outras histórias, ao final, foi agraciado pelas fadas, sendo metamorfoseado / transformado em uma pomba branca para que voasse rumo ao céu azul? O texto traduziria, assim como algumas histórias de fadas, também uma moral?

Enquanto livro com ilustrações, no qual prevalece o registro verbal, o texto de Saramago independe das imagens de J. Borges para a construção de seus sentidos e significações junto ao público leitor, entretanto as imagens de J. Borges também desempenham seu papel na construção desse texto republicado. Elas assumem, no texto, uma função descritiva (no detalhamento de cenários, objetos, personagens e assim por diante.); narrativa (conta uma história); expressiva (expressa emoções através da postura, gestos e expressões faciais das personagens e dos próprios elementos plásticos, como linha cor, espaço, luz, etc.) e estética (chama a atenção para a maneira como foi realizada, para a linguagem visual) (CAMARGO, 1995, p. 35-37). Estas funções se entrecruzam no texto de forma que não somente propõem “uma visualidade nova ao que está sendo dito com palavras” (RAMOS, 2011, p. 146), mas também elaboram uma história paralela através de imagens que estimulam a fantasia e propiciam aos leitores a construção de diferentes leituras e sentidos para essa história.

A ilustração de J. Borges, assim como as palavras de Saramago, também se volta para a cultura e para o imaginário popular. Ela é uma síntese da tradição das primeiras e artesanais xilogravuras carregadas de negro e da inovação do acréscimo do tom das cores a essas imagens criadas pelo ilustrador, não somente como um traço de sua obra, mas também para dar cor e sentido à história que reconta através da ilustração do texto, colocando-se diante dos leitores como uma espécie de “autor secundário” da obra duplamente lida, ou seja, a partir ilustração de J. Borges, surge um novo texto, que tem como referência as palavras de Saramago, das quais o ilustrador se apropria para elaborar um novo objeto artístico.

Republicada em um suporte com tantos atrativos, a obra *O lagarto*, certamente, é capaz de chamar a atenção de um público amplo, inclusive o público infantil. A relação palavra-imagem, na narrativa, desperta e convida o leitor não somente à reflexão, mas também ao mundo da fantasia, ao mundo das fadas. A imagem tanto dialoga com a palavra, como também fala por si só e vice-versa. No ato da leitura, quer da palavra, quer da imagem, ou ainda da palavra-imagem, os sentidos se complementam e se ampliam, de forma que realidade e imaginação se encontram, numa espécie de intersecção que reflete traços comuns à escrita de Saramago e às imagens de J. Borges.

Eis o que me contaram as palavras de Saramago e as xilogravuras de J. Borges sobre “Um lagarto maravilhoso”, nessa “história de fadas”.

REFERÊNCIAS

- BANEUX, P. *L'Homme qui racontait des histoires: gravures du sertão brésilien*. Paris: Editions Alternatives, 2005.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José. Olympio, 1998.
- CLARK, J. J. *Em Busca de Jung*. São Paulo: Ediouro, 1993.
- ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.
- LINDEN, S. V. *Para ler o livro ilustrado*. Trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: SESI-SP, 2018.
- MENDES, J. M. José Saramago: os livros do nosso desassossego. *Revista Camões*, Lisboa, n. 2, 1998. <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/revistas-e-periodicos/revista-camoes/revista-no02-ibero-americanas.html>. Acesso em: 12/09/2022.
- NICOLAJEVA, M.; SCOTT, C. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- POWERS, A. *Era uma vez uma capa: história ilustrada da literatura infantil*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- RAMOS, G. *A imagem nos livros infantis: caminhos para ler o texto visual*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- SCHNETZER, A. G. Saramaguiana: um texto só sobrevive quando muda. Entrevista concedida por Alejandro García Schnetzer. *Blimunda*, v. 51, p. 71-78, 2016.

ARTIGO

Loss of vision without insight – the globalized city in *Ensaio sobre a Cegueira/Blindness* (2008) by Fernando Meirelles

Perda de visão na cidade globalizada – *Ensaio
sobre a Cegueira* (2008) de Fernando Meirelles

Carolin Overhoff Ferreira 

Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil
E-mail: carolinoverferr@yahoo.com

ABSTRACT: *Blindness* (2008) by Fernando Meirelles used its mode of production as a motive to situate its story in urban spaces that results in fact from an assembled city. Filming *Blindness* took place in Toronto, São Paulo, Osaka and Montevideo. The resulting globalized city blurs the insight in Saramago's novel regarding the limits of individuality by offering a homogeneous worldview that levels socio-economic differences, especially between the north and the south. Losing (clear) sight is in the original text in fact a metaphor for the inability of coping with society's inhumanity. The aim of this article is to study the film by using the concepts of e-motion and indisciplinaryity to reveal that *Blindness* is nothing more than a conventional approach towards a more complex idea on the loss of sight. By producing it for a globalized audience, the blindness is only aesthetically mimiced and thus elimenates Saramago's lucidity regarding the loss of sight of an entire civilization.

KEYWORDS: Brazilian Transnational Production, Assembled City Space, Loss of Sight, Blurred View, Disciplinarity and Indisciplinarity, *Blindness*.

RESUMO: *Ensaio sobre a Cegueira* (2008) utilizou o seu modo de produção como motivo para situar a sua história em espaços urbanos que resultam de facto de uma cidade montada. A filmagem teve lugar em Toronto, São Paulo, Osaka e Montevideo. A cidade globalizada resultante dilui a percepção na novela de Saramago dos limites da individualidade, oferecendo apenas uma visão homogénea do mundo que nivela as diferenças sócio-económicas, especialmente entre o norte e o sul. A perda de visão é, de facto, no texto original, uma metáfora da incapacidade de lidar com a desumanidade da sociedade. O objetivo deste artigo é estudar o filme utilizando os conceitos de *e-motion* e indisciplinaridade para revelar que a cegueira é abordada de forma convencional. Ao endereçar o filma para um público globalizado, a cegueira é apenas imitada esteticamente, eliminando a lucidez de Saramago relativamente à perda de visão de toda uma civilização.

PALAVRAS-CHAVE: Filmes transnacionais brasileiros, Espaços urbanos compostos, Visão comprometida, Disciplinaridade e Indisciplinaridade, *Ensaio sobre a Cegueira*.

COMO CITAR

FERREIRA, Carolin Overhoff. Loss of vision without insight – the globalized city in *Ensaio sobre a Cegueira/Blindness* (2008) by Fernando Meirelles. *Revista da Anpoll*, v.53, n.3, p. 143-154, 2022. doi: <https://doi.org/10.18309/ranpoll.v53i3.1839>



Introduction

The coproduction mode of *Blindness* inspired its director to situate the story in urban spaces that are assembled as one city. In the film, produced in 2008, Fernando Meirelles edited together a global megalopolis, filmed in Toronto, São Paulo, Osaka and Montevideo. Based on José Saramago's novel, in the film there is a strong relationship between the city spaces and the characters' emotions and, subsequently, their psychological or physical health since an entire city goes blind when infected by what is called the "white disease". The seeing disorder stands in for the inability to cope with or envision society's flaws and inhumanity, within a patriarchal oligarchy or liberal capitalism.

The aim of this article is to analyse how the film discusses the problem of vision within the architectural space of the assembled city by using the notions of "indisciplinarity" (RANCIÈRE, 2006a, p. 9) and "*e-motion*" (BRUNO, 2007, p. 6) as methodological tools. Before I start my analysis, I will briefly explain what I mean by interdisciplinary film, a concept based on Jacques Rancière's neologism that I have introduced as an alternative to the essay film¹. I will also shortly resume Giuliana Bruno's ideas on the relationship between motion and emotion in the filmic space.

Indisciplinary film

The French philosopher Jacques Rancière claims that disciplines are not defined *a priori* by their methods but rather by "constituting an object as an object of thought and as the demonstration of a certain idea of knowledge" (RANCIÈRE, 2006a, p. 5). Considering science, a "war machine against allodoxy", he foregrounds the aesthetic dimension involved: "But what is called allodoxy is, in reality, an aesthetic dissent" (*Ibid*). In the wake of post-structuralism, disciplinary boundaries are seen to hide the fact that their methods consist of storytelling. Since politics and aesthetics are inseparable, Rancière actually accuses the academic disciplines of trying to neutralize everything that breaks away from consent and threatens social balance, everything that puts the distribution of social roles and occupations at risk. In short, everything that aims to restructure what he calls the "distribution of the sensible" (RANCIÈRE. 2004). While Jacques Derrida² would speak of deconstruction, Rancière uses the term "indisciplinarity" to disclose methods' fictionality. Accordingly, any area of knowledge, including the arts, needs to pay attention to the fictions of other disciplines in order to maintain its indisciplinarity (RANCIÈRE, 2006a, p. 11).

Surprisingly, a contradiction can be noted between this attention to the fictionality of human production of knowledge and the author's writings on film. Since Rancière (2006b) does not effectively challenge the binary opposition established by film studies between fables (dominant narrative film) and "thwarted fables" (modern cinema) even though he accuses

¹ See FERREIRA (2012; 2013).

² See CULLER (1983).

Gilles Deleuze of doing so³, it is worthwhile to take his definition of the aesthetic regime in consideration, since it reveals his focus on fictionality and heterogeneity more clearly.

Using *Madame Bovary* by Gustave Flaubert to explain and define the regime's initial moment, the philosopher argues that the book does not bear the traces of its author's intervention, that is his subjectivity, but, rather, of the indifference and passivity of things without will or significance: "The fictionality specific to the aesthetic age is consequently distributed between two poles: the potential of meaning inherent in everything silent and the proliferation of modes of speech and levels of meaning" (RANCIÈRE, 2004, p. 37). In other words, the signifier coexists autonomously with the signified and thus enhances the complexity of meaning. The analysis of literary realism as a heterogeneous fiction leads me to suggest that this 'identity of contraries' (*Ibid.*, p. 24) can equally be considered indisciplinary. In the footsteps of Gilles Deleuze and Félix Guattari (1996), Rancière is of the opinion that there is no difference between the various disciplines since they only diverge in their fictions/methods: "Politics and art, like forms of knowledge, construct 'fictions', that is to say material rearrangements of signs and images, relationships between what is seen and what is said, between what is done and what can be done" (RANCIÈRE, 2004, p. 37).

When elaborating on the aesthetic regime, the author specifies a number of characteristics that I have used as key indicators for film's indisciplinaryity, *i.e.* its capacity to establish aesthetic dissent by way of a heterogeneous worldview. This worldview retracts from the Aristotelian idea of imitation of action, yet not by means of an anti-Aristotelian impetus that challenges identification, but rather due to an interest in the 'brute' materiality of the objects that have narrative potential in themselves.⁴ In order to analyse a film's indisciplinaryity, I have used these characteristics as methodological tools: the co-presence of temporalities; the in-definition of borders between the reason of facts and the reason of fictions; the suspension of the opposition between the activity of thought and the passivity of sensible matter; and, generally, the re-composition of the landscape of the visible as aesthetic dissent.⁵

The study of assembled city spaces and indisciplinaryity in *Blindness* gains depth when taking into consideration Giuliana Bruno's study of *vedutismo* (BRUNO, 2007, p. 174) with which she questions the centrality of the homogenous space of classical unity. By drawing attention to this pre-cinematic way of organizing narrative space in paintings that take architecture as their topic, she argues that the cinematic apparatus does not necessarily present the world as a totalizing spectacle, but is equally interested in heterogeneous spaces comprised of constantly moving centres. In her complex study of the relation between art, architecture and film she points out the strong relation between emotion and space:

³ See ZARZOSA (2011) for a discussion of Rancière's critique of Deleuze.

⁴ Exploring this heterogeneous potential, the works of art of the aesthetic regime differ from those of earlier artistic rules: the ethical regime of images and the regime of representation. In the same vein, scholars discussing the 'avant-garde' film like Gabriele Jutz (2010), R. Bruce Elder (2008) and A. L. Rees (2011), have questioned authors such as Clement Greenberg (1968) and P. Adams Sitney (1978), who famously defended self-reflexivity and subjectivity as modernism's key characteristics, and foregrounded the relation between materiality and performativity in films from the early 1920s to the present.

⁵ See RANCIÈRE (2004, p. 20-41).

As a view from the body, film is architecturally bound/ sized to the body, experienced from life, architecture is haptically imaged and mobilized. Architecture is neither a static structure nor simply just built. Like all tangible artefacts, it is actually constructed – imaged – as it is manipulated, ‘handled’ by users’ hands. And like a film, architecture is built as it is constantly negotiated by (e)motions, traversed by the histories both of its inhabitants and its transient dwellers. (...) The fiction of a city develops along the spatial trajectory of its image-movement. Film – the moving-image – travels the same path. Interaction is twofold, for film is architectural narration as much as “the image of the city” lives in the celluloid fiction. (BRUNO, 2007, p. 174).

Thus, Bruno’s interest in the haptic and the negotiation of e-motion in filmic architectures is in tune with Rancière’s idea of the emancipated spectator (RANCIÈRE, 2009). Distancing himself from Brechtian ideas of intellectual perception, both authors insist that the spectator is always cognitively and sensually involved, be it in architecture and film in the case of Bruno or in Rancière’s aesthetic regime that knows no fixed meaning due to the importance attributed to brute materiality. The author’s take on the relation between fictionality, spatial trajectory and the moving-image is useful in an analysis of *Blindness*. Let me now look at it and ask to what extent it develops a heterogeneous spaces that aims to reconfigure our senses and thus the distribution of the sensible.

Blindness

Fernando Meirelles’ *Blindness* is based on José Saramago’s homonymous novel from 1995 that radicalizes the question of losing sight by telling a story about a whole city going blind. While the book is set in an undefined, yet probably Portuguese, city, sometime after 1985 when the first hypermarket was opened in the country, Meirelles’ film sets out to show us a contemporary globalized megalopolis in which people from all over the world are primarily pursuing a materially rewarding life: a Japanese businessman (Yūsuke Iseya) and his yuppie wife (Yoshino Kimura), a local car thief (Don McKellar), a Brazilian call-girl (Alice Braga), a Latino barman (Gael Garcia-Bernal), a wealthy local ophthalmologist (Mark Ruffalo), etc.

Saramago’s famous novel returns to a literary trope which has been employed as an allegory of the limits of human knowledge ever since Sophocles used the myth of Oedipus. Interestingly, however, Oedipus’ blindness has also been associated with the return of the repressed feminine (HEINRICH, 1993, p. 41) and it is not surprising that the Portuguese winner of the Nobel Prize would choose a woman – the ophthalmologist’s wife – to have the only pair of eyes that remain with sight and who watches humanity’s descent into mayhem. She is central to the dense and polyphonic prose with “its flickering of tense and subject so that we glide between first and third person, between stream of consciousness and wry objectivity” (MILLER, 1998). Although it closely follows the fable of the book, the film does not actually accomplish Saramago’s aesthetic originality and resulting dissent.

In tune with the original text, the film starts at the very moment when the flow of urban life is suddenly interrupted. The local man without recognizable profession in the novel has, as a result of the film’s coproduction with Japan, turned into a businessman from the Eastern Asian nation who is suddenly unable to drive his car. He is plunged into what is later called

the “white evil”, a disease that immerses the affected into a brilliant, impenetrable white world without recognizable shapes. What seems to be a Good Samaritan accompanies him home but ends up stealing his car. While the thief first suggests to the upset foreigner that his disease is surely psychosomatic, he quickly develops the same symptoms. The idea is thus introduced that it might somehow be a punishment for immoral deeds, or at least of selfish and self-centred people. While the novel – which in Portuguese is called “Essay on Blindness” – not only reflects on people’s actions, it also has a more heterogeneous outlook on the paradoxes of the human soul. The film, on the other hand, offers a much more moral approach and clearly separates people into essentially good or bad. In both book and film, an expanding circle of victims starts to radiate from the first case by means of the visit to an ophthalmologist. In fact, the patients who are in the doctor’s waiting room will become the doctor’s surrogate family that holds together until the very end.

According to its moralist take, the film’s opening sequences focus on the cold and distanced behaviour between the people who populate the contemporary city. When the businessman cannot drive, people get impatient and honk their horns. Not surprisingly, he does not trust the man who brings him home and urges him to leave his apartment. In contrast to the novel, the wife of the car thief refuses to help him. The young prostitute is abandoned in both media by her client in the hotel room when she suddenly goes blind and is then escorted naked from the hotel. Among these rather selfish and unfriendly characters, the wife of the ophthalmologist (Julianne Moore) is from the start of a caring nature and her conviction that she will not get infected seems to be related to her kind behaviour. The book is much more speculative about her difference, while the film leaves no doubt about her outstanding humanity. Among the people who will become close to her – the Japanese couple and the prostitute – there is also a little boy and an elderly man (Danny Glover) with a cataract. The latter enunciates in voice-over the details of the pandemic dimension of the disease and the scientists’ and politicians’ helplessness.

Our perception is constructed by means of voice-over narration, camera point of view and spatial relations. Hence, *Blindness* always tells the story from the outside and plays only eventually with what it might be like to be infected by the milky white blindness. By means of overexposure and loss of focus the spectator is briefly immersed in the sensation of loss of vision. This occurs for the first time when the Japanese businessman leaves his car for his apartment and starts stumbling around. The camera takes its distance and the images become blurred, as if we were experiencing the same visual loss and sense of direction as the character. However, due to the distance of the camera, we actually remain remote from his experience and also far from identifying with him (Figure 1).

While the novel constantly offers insights into the stream of consciousness of the different characters and thus constructs a polyphony of voices that destabilize a homogeneous perspective on the situation, the film does not propose equivalent audio-visual means through which to express the deconstruction of a single story. The moments when we approach the loss of sight are too short to be disturbing and the camera quickly recovers its focus so that we can follow the evolution of the plot.

It shows us how an alarmed and Orwellian government quickly takes precautions to stop the epidemic and transfers the blind to a defunct mental asylum. Since social status is



Figure 1 – Photograms of *Blindness* (2008): blurred vision
Source: O2 Filmes

of little interest, the ophthalmologist is the first to be hurried into an ambulance in order to be taken into quarantine. When other characters arrive, they have been stripped bare of their individuality and present themselves as numbers. The only character that is again singled out is the doctor's wife. She did not want to be left behind and lied that she just lost her sight. Even though a key figure in the struggle for survival that will take place in the asylum, she too will be faced with one of the foremost preoccupations of Saramago's novel: how quickly the façade of civilization crumbles. In fact, she will see her husband be unfaithful with the young prostitute and become herself victim of a collective rape.

In the film these are mainly plot points that do not transpose the book's explorations of the thoughts and feelings that accompany this drift towards catastrophe. The different wards

of the institution rapidly engage in an uneven battle, which the film reduces to a conflict between worse and better people. One ward is led by the bartender who – an addition in the film – was the former pimp of the young call-girl and is now determined to impose his will and take advantage of the others. He installs his authoritarian reign by means of a revolver and the schooled perception of a blind man (Maury Chaykin). Whereas the group around the doctor and his wife still tries to maintain civility and establish some sort of routine and order, the second group reveals the brute side of human nature and a Darwinian approach towards coping with the scarce resources, refusal of medical help that costs a life, deteriorating hygiene and emotional conflicts.

It is a rather predictable binary opposition of human conduct in crises that leaves no room for the much more complex battle described in the novel. Neither vision nor principles can prevent nine women from the doctor's ward being raped in exchange for food once everybody is starving. When one of them gets killed, the doctor's wife gives up on her caring and motherly nature and murders the gang's leader with a scissor. In the book her decision is conscious. She does not act out of selfishness or cruelty, but with the purpose to change the rules. She even threatens to kill one of the men from the ward each night, if they do not give out food. In the film, we see a stunning psychological interpretation by Julianne Moore who despairs and feels guilty. Nevertheless, this approach alters completely the idea of the book where the doctor's wife is an allegory of human conduct – in a positive reinterpretation of Oedipus she is the compassionate one who feels and therefore sees – and not a person horrified by her act. The murder is not a moral question but a reality that cannot be avoided under the circumstances. What is more, the Breugelian and almost surrealist crusade between the two wards in the novel, turns into a Hollywood showdown in the film. I agree with A.O. Scott (2008, p. E8) that Meirelles takes advantage of the horror, instead of engaging the spectator with the gloomy despair of the blind: "And he is not above exploiting both the comical and the horrific aspects of their condition, punctuating scenes of cruelty and dread with moments of grimly funny slapstick."

Just before a war breaks out in the film another woman takes action and sets the rapists' ward on fire. Fleeing to the yard, they discover that the soldiers have already left and that the city has become an abandoned place of looting. The director now intercuts scenes filmed in São Paulo and in Toronto for the following sequence, which shows how the small group around the doctor's wife reach the city centre and look for food. When they leave the asylum, they walk over a bridge, which was at the time under construction in Brazil's biggest city. The skyline behind it looks from a distance similar to any globalized metropolis since it depicts the new financial district around Avenida Faria Lima. But once they reach the city centre we see images taken in Toronto, recognizable in terms of architecture but even more so because cables are still above ground in most parts of São Paulo. Even though several areas and buildings in São Paulo's central districts have been object of reconstruction and improvements, areas around the "School Yard" (Pátio do Colégio), where the city was founded, turn at night into an open-air asylum for the homeless. It is rather ironic that the film would shoot the scenes of people squatting in the centre of the wealthier Canada (Figure 2).

Fernando Meirelles constructs his assembled city not by adding disparate images together but by merging distinct socio-economic spaces into one. The film actually hides the existing urban differences between São Paulo, Toronto or Montevideo. The diverse cities are fitted



Figure 2: Photographs of *Blindness* (2008): city spaces

Source: O2 Filmes

together into one high-tech town since the director mainly shot what is now common to all major urban spaces around the globe: heavy traffic, five star hotels, top of the line clinics, apartments filled with the latest designer furniture, and so on (Figure 3).

As a result the film with American movie stars not only links the epidemic to our globalized and post-industrial world with its consumer culture and lack of values, but makes the homogenously constructed city accessible to the first world film it is marketed to, without taking into consideration the abysmal dissimilarities that still exist between the Brazilian, Canadian and Uruguayan urban landscapes. The uncountable scars in the Brazilian megalopolis – a result of real estate speculation and social injustice – are of no interest to the film. It is too concerned in developing a biased perspective of humanity – there are those who will always be blind and others that will learn and be able to catch sight of human nature’s limitations –, than to take social differences into consideration.

I do not think that Saramago’s original text is to blame.⁶ His allegory gives hints why the fiction of a progressive modern society suddenly enters into turmoil, and he does so through a polyphony of perspectives, thoughts and images that take their cue from Western civilizations’ tales and imaginary, such as the already mentioned Pieter Breughel, Surrealism, but also the Old Testament, the *Odyssey* and so forth. The film tells the book’s story but by translating it into conventional realism. As a matter of fact, while Meirelles sets out to show us the crumbling façade of civilization from Saramago’s novel, he ends up constructing two

⁶ In contrast to my opinion, A.O. Scott believes that the film is based on a “lofty, ideologically defended humanism”. Even though he does not like the movie much, he still thinks it to be superior to its source: “*Blindness*” is not a great film, mainly because it can’t transcend – and, indeed, lays bare – the intellectual flimsiness of its source. But it is, nonetheless, full of examples of what good filmmaking looks like.” (*Ibid.*).



Figure 3: Photograms of *Blindness* (2008): high-tech globalized city spaces
Source: O2 Filmes

other fictional frontages; first, by using the ophthalmologist and his wife as moral heroes of a predictable plot, and, second, by suggesting that Brazil's financial capital faces the same civilizational dilemmas as other first world nations.⁷

The film's disclosure proves both points. The doctor's wife leads them to their comfortable modernist house (the doctor in the novel lives in a simple apartment block). Returned to this civilized surrounding with a modern kitchen and extensive bookshelves, there is a promise that their experiencing and subsequent comprehension of human nature's most brutal behaviour will make them see again. After the women showered in the rain, got a night of rest and are settling in for breakfast, the Japanese businessman regains his sight. When this happens, the camera fully assumes his point of view – he looks at the coffee being poured into his white milk, looks at the doctor's wife, encounters his wife – and we are invited to identify with his joy and share his excitement almost physically by moving around with him through the apartment (Figure 4).

⁷ Undoubtedly, the separation into first, second and third world has become obsolete. Still, it would be interesting to know how an adaptation to a developing economy, haunted by oligarchy would look like.



Figure 4: Photograms of *Blindness* (2008): regaining sight

Source: O2 Filmes

The last sequence at the ophthalmologist's home reveals how strongly the film remains close not only to a dominant narrative structure but also to the aesthetics related to it. Saramago is much less affirmative. What is troubling at the end of the book is exactly how society will restructure itself after everybody in the apartment but also around them – they hear cries of joy from the apartment below and in the streets – regains their vision. Human consciousness is much more troubled and cannot free itself that easily from all that it has lived through and participated in: treason, murder, theft, battles over food, etc. The novel offers no comfort at the end, as the film does. It requests us to speculate constantly on the reason why the doctor's wife retains her sight, but also – more generally – on human behaviour in society, as Andrew Miller notes:

Clearly it is useful for Saramago to have at least one pair of eyes still seeing, but as both readers and characters begin to suspect that the blindness has as much to do with a pathology of consciousness as with any failure of retina or lens, we are invited to speculate on her exclusion, as indeed we are invited, sometimes teasingly, to speculate on every aspect of this fascinating novel. (MILLER, 1998).

This finds no audio-visual equivalent in Meirelles' film. There is no heterogeneity of perspectives. In *Blindness* we see barbaric behaviour, which is shocking, but it does not make us see anything in a different way. There is no aesthetic of dissent and, consequently, no intent to redistribute the sensible. Focused on its plot, the film thus keeps the blindness metaphor simple. Instead of making the audience experience feelings of discomfort and doubt, it plays with our sight and with different genre conventions to keep us at a not too painful distance. Fernando Meirelles quickly relieves us from the pathology of consciousness.

Conclusion

I would suggest that the filmmaker's aesthetic approach towards the loss of sight develops a conventional perspective on how to engage its spectators into civilizational neurosis. Fernando Meirelles turns the allegory of humankind's limited insight into a coproduction with international film stars that follows the rules of dominant narrative cinema. There are, as mentioned, shots that show the blurring sight of the characters but they are not of a metaphorical nature. They simply pass the sensation of lack of vision and getting blind through loss of focus and overexposure, but recover their focus in order to keep on telling a homogeneous fiction. As spectators we do not experience anything we have not seen or felt before. Accordingly, apart from staging what would happen in a worst-case scenario of a pandemic of "white evil", the film does not explore the limits of human reasoning that the novel offers to us as a mind-game of imagination.

With regard to the city space, *Blindness* remains within the frontiers of a homogeneous worldview by levelling the socio-economic differences of the coproducing countries and film sets. The globalized audience the film is marketed for is told a story about blindness and the possibility of recovering vision after a moment of crisis. But it only mimics blindness and shows that humans are all barbaric – but to varying degrees – in a way that we have already seen too often in films and other media. In conclusion, Fernando Meirelles remains within a disciplinary take on the post-industrial nations without transcoding Saramago's allegory on the limits of individualistic fiction. The possibilities of negotiating e-motions offered by the production mode and the assembled city spaces are lost, since the heterogeneity and indisciplinaryity that they suggest are not explored. Accordingly, the fictionality of the globalized city space is reaffirmed and not challenged. Emancipated spectators might envision this lack of insight.

REFERENCES


- BENJAMIN, Jessica. *Like Subjects, Love Objects: Essays on Recognition and Sexual Difference*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotions: Journey in Art, Architecture and Film*. 2. ed. New York: Verso, 2007.
- CULLER, Jonathan. *On Deconstruction*. London: Routledge, 1983.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *What is Philosophy?* Translation Graham Burchell, Hugh Tomlinson. London/New York: Verso, 1996.

- DERRIDA, Jacques. *Of Grammatology*. Baltimore, translation Gayatri Spivak. Baltimore: John Hopkins University Press, 1997.
- ELDER, R. Bruce, *Harmony and Dissent: Film and the Avant-garde Art Movements in the Early 20th Century*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2008.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. *Identity and Difference – Postcoloniality and Transnationality in Lusophone Films*. Berlin/London: Lit Verlag, 2012.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. “Em favor do cinema indisciplinar: o caso português” (In favour of interdisciplinary cinema: the Portuguese case). *Rebeca – Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual*, v.1-2, p. 100–138, 2012.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. Indisciplinary cinema: Jia Zhang-Ke’s *Hai shang chuan qi/I Wish I Knew* (2010). *Transnational Cinemas*, v. 4-2, 2013.
- GREENBERG, Clement. ‘*Modernist Painting*’. 1960, accessed 21 August 2012. <http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html>.
- HEINRICH, Klaus. *Arbeiten mit Ödipus. Dahlemer Vorlesungen 3*. Berlin: Roter Stern, 1993.
- JUTZ, Gabriele. *Cinéma brut. Eine alternative Genealogie des Avantgardfilms* (An alternative genealogy of the avant-garde film). Vienna/New York: Springer, 2010.
- MASSI, Augusto. *Novos Estudos: Cebrap.*, São Paulo, v. 10, n. 91, accessed 3 February 2008, http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_esto_massi.htm.
- MILLER, Andrew. Zero Visibility. *The New York Times* on the Web, 4 October 1998, accessed 12 July 2012. URL: <http://www.nytimes.com/books/98/10/04/reviews/981004.04millert.html>.
- RANCIÈRE, Jacques. Thinking between disciplines? An aesthetics of knowledge. *Parrhesia*, v. 1, n. 1, p. 1–12, 2006a.
- RANCIÈRE, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Trans. Gabriel Rockhill. London: Continuum, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. *Film Fables*. Translation Emiliano Battista. New York: Berg, 2006b.
- RANCIÈRE, Jacques. *The Emancipated Spectator*. Translation Gregory Elliot. London: Verso, 2009.
- REES, A. L. *A History of Experimental Film and Video. From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice*. 2. ed. London: Palgrave Macmillan, 2011.
- SARAMAGO, José. *Blindness*. 2. ed. Fort Washington: A Harvest Book, 1999.
- SCOTT, A. O. Characters Who Learn to See by Falling Into a World Without Sight. *The New York Times*, 3 October 2008, p. E8.
- SITNEY, P. Adams. *The Essential Cinema: Essays on the Films in the Collection of Anthology Film Archives*. 2. ed. New York: New York University Press, 1987.
- ZARZOSA, Agustín. Layering images, thwarting fables: Deleuze, Rancière and the allegories of cinema. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, v. 2, p. 36-60, 2011.

ARTIGO

A cegueira implantada na transcrição: lugares de uma identidade que não se enxerga

Blindness implanted in transcription: places of an identity that cannot be seen

Jean Paul d'Antony 

Universidade Federal de Sergipe. Itabaiana, SE, Brasil
E-mail: dantony@academico.ufs.br

RESUMO: O objetivo deste artigo é mapear problematizações em torno de alguns pontos do romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago, e a transcrição filmica *Ensaio sobre a cegueira*, de Fernando Meirelles (2008), a fim de estabelecer diálogos que nos permita analisar as identidades desfeitas, cambiantes e modificadas intensamente por um mundo que se apresenta branco demais. Uma vez que na obra em questão se observa uma aparente neutralização das diferenças e homogeneização do tempo e do espírito através da uniformidade acarretada pela cegueira, meu objetivo será tecido nas malhas dos conceitos de hipermodernidade (LIPOVETSKY, 2004), do efêmero e da identidade (LIPOVETSKY, 1989), entre outras abordagens teóricas que ajudam a assimilar o inesgotável corpo literário-filosófico do romance saramaguiano.

PALAVRAS-CHAVE: Identidade, Hipermodernidade, Cegueira.

ABSTRACT: The objective of this article is to map problematizations around some points of the novel *Ensaio sobre a cegueira* (1995), by José Saramago, and the filmic transcription *Ensaio sobre a cegueira*, by Fernando Meirelles (2008), in order to establish dialogues that allow us to analyze the undone identities, changing and intensely modified by a world that appears too white. Since in the work in question we observe an apparent neutralization of differences and homogenization of time and spirit through the uniformity brought about by blindness, my objective will be woven into the meshes of the concepts of hypermodernity (LIPOVETSKY, 2004), the ephemeral and identity (LIPOVETSKY, 1989), among other theoretical approaches that help to assimilate the inexhaustible literary-philosophical body of the Saramago novel.

KEYWORDS: Identity, Hypermodernity, Blindness.

COMO CITAR

D'ANTONY, Jean Paul.
A cegueira implantada na transcrição: lugares de uma identidade que não se enxerga. *Revista da Anpoll*, v.53, n.3, p. 155-169, 2022.
doi: <https://doi.org/10.18309/ranpoll.v53i3.1815>



A “razão” hipermoderna argumenta que os horizontes da história agora estariam diluídos numa temporalidade dominada pela multiplicidade do efêmero. Entendo, no entanto, nesse domínio, que o peso do triunfo da indústria de consumo diante do aqui-agora; todo o hedonismo demasiado avançando diante das massas e a promessa de ascensão social; todo o tipo de individualização consagrada; o desenfreamento das sensações frente ao novo imediatista, a negação do esclarecimento, tudo isso não é mérito ou verdade estabelecida a partir de uma modernidade superada, são os novos recursos e as novas encenações montadas de uma hipermodernidade, porque acreditamos que a modernidade não foi superada, não perdeu oxigênio e, certamente, as novas verdades, no acontecer sempre prolongado e acelerado, não puderam ser mais estabelecidas como concreto do racionalismo. Conforme Marx, citado por Berman (2007) logo no início da reflexão em torno do impulso dialético da modernidade,

Todas as relações fixas, enrijecidas, com seu travo de antigüidade e veneráveis preconceitos e opiniões, foram banidas; todas as novas relações se tornam antiquadas antes que cheguem a se ossificar. Tudo o que é sólido desmancha no ar, tudo o que é sagrado é profanado, e os homens finalmente são levados a enfrentar [...] as verdadeiras condições de suas vidas e suas relações com seus companheiros humanos (MARX *apud* BERMAN, 2007, p. 31).

A modernidade, em sua natureza dialética, traz consigo uma desossificação do passado e do presente, o que põe em questão toda e qualquer manutenção de tradição, porque esta se desmancha, se dilata e se redimensiona em multiformes possibilidades. A modernidade é a nova tradição que está continuamente vivificada na memória e nas novas circunstâncias. A modernidade criou uma “substância” multiforme que se autogerencia e autocertifica dentro do tempo e do espaço, a modernização. Habermas ao conceituar modernização esclarece que

O conceito de modernização refere-se a um conjunto de processos cumulativos e de reforço mútuo: à formação de capital e mobilização de recursos; ao desenvolvimento das forças produtivas e ao aumento da produtividade do trabalho; ao estabelecimento do poder político centralizado e à formação de identidades nacionais; à expansão dos direitos de participação política, das formas urbanas de vida e da formação escolar formal; à secularização de valores e normas etc. (HABERMAS, 2000, p. 5).

A modernização enquanto processo é ininterrupta, abrange todas as motivações e todos os efeitos da modernidade que, independente do projeto do racionalismo ocidental, avançou simbioticamente com e por entre os processos do mundo e as identidades. Se uma tentativa de equação buscar explicar quando e onde a modernização + o moderno + a modernidade fincaram os pés e desapareceram na areia movediça da história, não obterá uma resposta cuja objetividade consiga superar o acontecimento natural da própria história e, talvez, a palavra “modificação” ainda não resolva, mas nos aproxima de uma aparência. Ortega y Gasset interpreta a modernidade como

o que está conforme o modo: entenda-se o novo modo, modificação ou moda que surgiu em tal presente em contraposição aos modos velhos, tradicionais, que foram usados no passado. A palavra “moderno” expressa, pois, a consciência de uma nova vida, superior à antiga, e ao mesmo tempo o imperativo de estar à altura dos tempos. Para o moderno não sê-lo equivale a ficar abaixo do nível histórico (ORTEGA Y GASSET, 1966, p.159).

Até que ponto a modernidade se exauriu? Acreditamos que não se exauriu, mas, sim, está modificada, ampla, adaptada aos próprios processos de autocertificação e autogerenciamento. Sua substância intocável será sempre o que está-por- vir.

Até que ponto a modernidade superou o passado também não é questão resolvida, já que o passado é atualizado nas vitrines da modernidade. Parece-nos que o tempo histórico para designar a modernidade como “novo” desabou, e uma nova modernidade redimiu o tempo onde “tudo acontece agora”. Um exemplo disso é a moda. Dentro dos elementos e do repertório tradicional que registram os dados que integram as origens de uma sociedade está a moda, que se atualiza, assegura e acomoda o tempo a sua vontade.

Existe na modernidade um grau superlativo de permissividade, como também de limitação, que substancia o hipercapitalismo, a hiperpotência, o hiperterrorismo, o hiperindividualismo, etc., um caos que nos estimula a viver perigosamente diante do “largo espectro de vozes harmônicas e dissonantes” (BERMAN, 2007, p. 33), vozes impregnadas de infinitas multiformidades e direções.

Vivemos entre o mundo das sensações, cada vez mais erotizadas pela indústria de consumo, e o mundo de lampejos de racionalidade que poderiam redefinir um contradiscurso, mas aparentemente não funciona. O pensar, que antes se impunha diante do existir do homem, está condenado à cegueira de suas próprias simulações de verdades, apresentando apenas a memória como sua advogada diante da crise de identidade.

Parece que podemos arriscar a afirmativa que o novo, desde a formação da modernidade, ou a moda redesenham o mundo, embrionariamente, criando delírios, desejos, insatisfações, necessidade constante de novos valores e estilos que funcionam como narcóticos naturais diante desse maravilhoso mundo onde “tudo acontece agora”.

O humano agora é programável, operando em direções que obliteram a consciência e potencializam a cegueira em busca de identidades que são ofertadas e cirurgicamente implantadas.

Lipovetsky, em *O império do efêmero*, nos diz que

A consciência de ser dos indivíduos de destino específico, a vontade de exprimir uma identidade única, a celebração cultural da identidade pessoal, longe de constituírem um epifenômeno, tem sido uma força produtiva, o próprio motor da mutabilidade da moda. Para que surgisse o voo de fantasia das frivolidades, foi necessário uma revolução na representação das pessoas e no sentimento de si, subvertendo as mentalidades e valores tradicionais (1989, p. 67-68).

Esta subversão do indivíduo nasce diante da moda, em que a representação de si se dá através da coisificação dessa mesma representação pelo mercado global das necessidades, das subjetivações de mundo em logomarcas. Surge a cegueira implantada. Nada natural. A cegueira como força produtiva de uma sociedade global, de sensações globais, medos globais, fantasias globais, múltipla e, ao mesmo tempo, tendendo ao homogêneo. Neste sentido, Saramago consegue capturar na metáfora da cegueira toda a formação do modelo de humanidade que emerge desse palco hipermoderno e numa trama fatídica: a indústria há muito vem produzindo cegos que podem ser guiados por outros, cuja ilusão de total percepção, de visão iluminada por um mundo aberto em todas as direções, fá-los enxergar a brancura de um espaço vago, nadificado, que poderíamos comparar à cegueira branca.

Emblematicamente, a primeira cena do livro de Saramago e da produção cinematográfica de Meirelles, retratando o primeiro cego, é uma massa amorfa desse caos hipermoderno, mais um obstáculo ao prosseguimento do trânsito e da velocidade dos cidadãos que não pode ser interrompida.

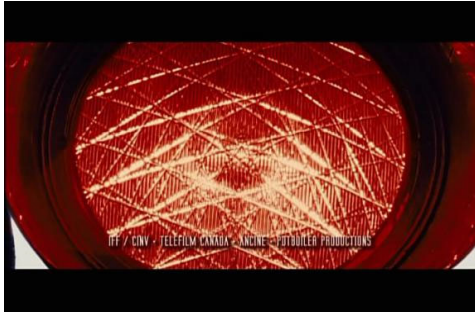
O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse. Na passadeira de peões surgiu o desenho do homem verde. A gente que esperava começou a atravessar a rua pisando as faixas brancas pintadas na capa negra do asfalto, não há nada que menos se pareça com uma zebra, porém assim lhe chamam. *Os automobilistas, impacientes, com o pé no pedal da embraiagem, mantinham em tensão os carros, avançando, recuando, como cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibata.* Os peões já acabaram de passar, mas o sinal de caminho livre para os carros vai tardar ainda alguns segundos, há quem sustente que esta demora, aparentemente tão insignificante, se a multiplicarmos pelos milhares de semáforos existentes na cidade e pelas mudanças sucessivas das três cores de cada um, é uma das causas mais consideráveis dos engorgitamentos da circulação automóvel, ou engarrafamentos, se quisermos usar o termo corrente.

O sinal verde acendeu-se enfim, bruscamente os carros arrancaram, mas logo se notou que não tinham arrancado todos por igual. O primeiro da fila do meio está parado, deve haver ali um problema mecânico qualquer, o acelerador solto, a alavanca da caixa de velocidades que se encravou, ou uma avaria do sistema hidráulico, bloqueio dos travões, falha do circuito eléctrico, se é que não se lhe acabou simplesmente a gasolina, não seria a primeira vez que se dava o caso. O novo ajuntamento de peões que está a formar-se nos passeios vê o condutor do automóvel imobilizado a esbracejar por trás do pára-brisas; enquanto os carros atrás dele buzina frenéticos. Alguns condutores já saltaram para a rua, dispostos a empurrar o automóvel empanado para onde não fique a estorvar o trânsito, batem furiosamente nos vidros fechados, o homem que está lá dentro vira a cabeça para eles, a um lado, a outro, vê-se que grita qualquer coisa, pelos movimentos da boca percebe-se que repete uma palavra, uma não, duas, assim é realmente, consoante se vai ficar a saber quando alguém, enfim, conseguir abrir uma porta, Estou cego (SARAMAGO, 1995, p. 11-12, Grifo nosso).

Na produção cinematográfica de Fernando Meirelles, a ordem dos planos busca representar a mesma metáfora, cavalos nervosos e chibatadas, tudo conduzindo por um tempo desnaturalizado, produzido para manter-nos sempre no foco das câmeras, mas sem foco em qualquer espelho que possa conduzir um salto para fora do bonde: vitrines que nos olham, nos percebem, e nos promovem a sujeitos livres para financiarmos nossa identidade em largas parcelas. Esse tipo de liberdade é, então, engessado por máscaras ou por papéis determinados que estamos dispostos a aceitar, “personagens”, para além de um bem e de um mal, que representam nossos marcadores identitários cambiantes.

Vejamos os planos seguintes.

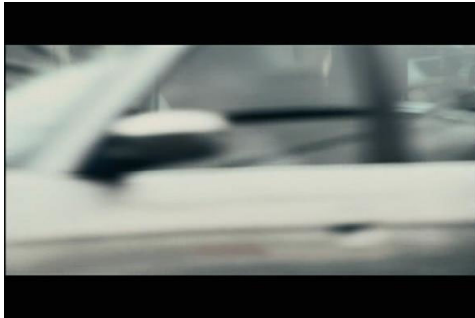
O primeiro plano do filme *Ensaio sobre a Cegueira* se inicia intercalando imagens do semáforo e vultos de carros passando, planos 1-10, onde o único tempo que importa e nos determina é o tempo do semáforo. O semáforo, os carros, os motoristas e os transeuntes são apenas massas amorfas descoloridas e acinzentadas (tom muito predominante no filme) pelo acontecer da vida moderna e, por conseguinte, da hipermodernização. É impossível não falar



Plano 1



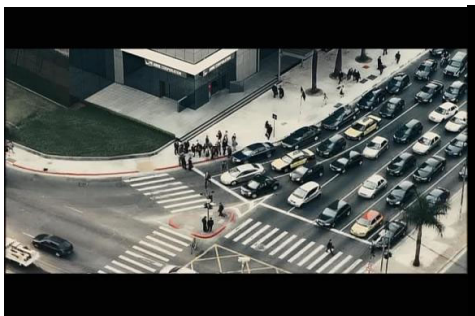
Plano 2



Plano 3



Plano 4



Plano 5



Plano 6



Plano 7



Plano 8



Plano 9



Plano 10

do acinzentamento das imagens na montagem desse filme. Júlio Cabrera, ao analisar o filme *Assassinos por Natureza* (1994), de Oliver Stone, nos traz uma contribuição necessária que vamos deslocar à nossa perspectiva. Sobre o filme ele afirma que

a violência é formalizada, o horror não se limita ao que é exibido, mas se manifesta na própria vertigem das imagens, nas inclinações doentias das câmeras, nas distorções, imagens esfumadas, cores violentas, sobreposições, que vão transmitindo de forma sensível e imediata *uma espécie de perspectivismo psicótico, quase insuportável e muito difícil de acompanhar visualmente* (CABRERA, 2012, p. 248).

Nessa montagem de cores acinzentadas está a escatologia gerada pela cegueira que acompanha todo o filme *Ensaio sobre a cegueira*. A violência da imagem fílmica acinzentada, sua indiferença, seu tom embasado e o mergulho da câmera, como nos plano 05 frente, certamente desenha a encenação apocalíptica da cegueira a todo momento no corpo vertiginoso e escatológico do filme.

Observe-se na sequência do plano-sequência em recorte (planos 7-10), existe uma mistura caótica entre carros e homens, onde qualquer parada não programada pelas engrenagens do cotidiano é hostilizada. A impaciente mobilidade social (a mulher com a mão na buzina no plano 08) encara o motorista/carro que não anda como um obstáculo, um vírus, um tubérculo que deve ser removido. A coletividade, no hedonismo da curiosidade, não pára necessariamente para auxiliar o indivíduo, mas para auxiliar o indivíduo intruso, estrangeiro na própria multidão, no aglomerado de peças que precisam prosseguir suas vidas.

Existe uma relação substancial de causa e consequência entre o “calma, ele está cego (plano 10) e a velocidade. A velocidade, como fluxo arterial da modernidade e certamente da hipermodernidade, estabelece vários tipos de cegueira para que não se permita esteios de consciência e que, sempre por fim, não se permita a percepção da alteridade, a percepção de verdades enlaçadas às promessas de plenitude do indivíduo e, no contínuo, toda essa percepção não passe de um vulto sem memória, um borrão tão rápido quanto os carros diante do semáforo e quanto a preocupação com o motorista-obstáculo.

O cego está no meio do turbilhão onde tudo está acontecendo, inclusive o desacomodamento das coisas que nascem e morrem e nossa percepção não consegue tocar, apenas passamos carregados de nada e nos comportamos como se fôssemos carregados de nós mesmos. Ao próprio motorista cego, quando deixado na segurança do seu apartamento, chegou-lhe o pensamento de

que a escuridão em que os cegos viviam não era, afinal, senão a simples ausência da luz, que o que chamamos cegueira era algo que se limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro. Agora, pelo contrário, ei-lo que se encontrava mergulhado numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis (SARAMAGO, 1995, p. 15-16).

Essa brancura que devorava todas as cores e seres, tornando-os duplamente invisíveis, equivale ao vício da indiferença de nosso olhar diante da aparência do mundo. Viciamos o olhar a aparências, porque fomos viciados e, consequência, a cegueira apagou essas aparências

restando apenas a brancura. Nesse sentido, essa cegueira branca e esse olhar defeituoso são engenhos da globalização e da hipermodernidade.

Ousamos dizer que existe uma ordem quase natural nesse processo, que tem como objetivo cooptar e abduzir as identidades no processo de desfronteirizar o mundo na liquidez imediata da exposição, na aparente abertura totalizante dos centros comerciais do mundo. Tudo está à venda dentro e fora do cotidiano: de objetos substanciais a metafísicos; verdades; mentiras; valores; costumes; crenças; deuses; manuais de bem-estar aos de suicídio; manuais de assassinato e hecatombes; vidas virtualizadas, tudo aparentemente aberto na oferta do espetáculo para todos e “que se legitima configurando um novo imaginário de integração e memória com os *souvenirs* do que ainda não existe” (CANCLINI, 2007, p. 156). Este imaginário não é apenas falso ou negativo, suas construções permitem e legitimam a estratégia da globalização de existir, de se enraizar nas instâncias subjetivas e objetivas de uma sociedade e, ao mesmo tempo, expande as relações, dilata o imaginário, o ilusório e apodera os sujeitos de reinventar suas narrativas. A sociedade, ao entrar neste vale encantado de tradições e modernizações congruentes e paradoxalmente conflitivas e controversas, não consegue retirar-se de sua reinvenção identitária no campo do ilusório, criado para substituir a crise de pertencimento. Isto é uma anulação voluntária ou uma sutil violência implantada na educação formal e na educação das vivências, das circunstâncias, porque assim a imaginação e a memória tendem a assentar-se num espaço em que a reelaboração da identidade se torna o campo fértil do discurso globalizador e do imperialismo de Estados-nação, que utilizam o argumento *clichê* de que tudo é em prol da defesa de oportunidade e igualdade para todos, como uma panaceia que garante o humanismo mais interativo.

O que não se concebe nessa insana busca pela identidade, vendida em qualquer loja, em qualquer propaganda, em qualquer liquidação, é a ideia que o simulacro, em verdade, é a forma original de uma nova identidade. Talvez a verdade, daquilo que somos, só exista quando não haja ninguém olhando, se existir apenas um olhar (íntimo ou *alter*), então ela vira apenas uma versão? Será que “dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos”? (SARAMAGO, 1995, 262).

Nos parece que existe uma compulsão no uso do termo “identidade” que empurra a palavra a um simulacro de Lugar, Nação, Eu, Eus, Outro, de modo a tentar criar convenções solidificadas em torno do termo. E, de certa forma, cai direto na ilusão de pertença, como uma fórmula: pertencimento = identidade, como um habitar inviolável, como uma senhora à janela observando a alteridade sem se envolver com a diferença, como uma perspectiva solipsista.

Nesse sentido, chamo a atenção mais uma vez à transcrição semiótica da metáfora da cegueira em Saramago, o filme. A constância da atmosfera acinzentada na fotografia do filme de Meirelles parece querer representar nosso anonimato diante da trama fatídica que ajudamos a escrever. Existe na ideia de um ensaio sobre a cegueira, ensaio¹ enquanto experimento, uma ameaça a uma falsa identidade que nós abraçamos, nos rituais do cotidiano, como verdade.

¹ O significado de ensaio, comparativamente ao título do romance e do filme, corresponde tanto a forma quanto ao conteúdo da cegueira. Por isso, entendemos ensaio na medida do que nos diz Adorno “É inerente à forma do ensaio a sua própria relativização: ele precisa compor-se de tal modo como se, a todo momento, pudesse interromper-se. Ele pensa aos solavancos e aos pedaços, assim como a realidade é descontínua, encontra sua unidade através de rupturas e não à medida que as escamoteia. A unanimidade da ordem lógica engana quanto à essência

Nesse sentido, o mundo tornou-se uma fábula que seria preciso dissolvê-la? Dissolver, como bem aponta, Nietzsche no *Crepúsculo dos ídolos*, a oposição entre o mundo tido como verdadeiro e o das aparências, porque acredita ele que

A “razão” é a causa de falsificarmos o testemunho dos sentidos. Na medida em que mostram o vir-a-ser, o decorrer, a transformação, os sentidos não mentem... Mas Heráclito sempre terá razão em que o ser é uma ficção vazia. O mundo “aparente” é o único: o “mundo verdadeiro” é apenas acrescentado mendazmente ... (NIETZSCHE, 2006, p. 26).

No plano-sequência da página seguinte, verificaremos que o fundamento que impulsiona, paradoxalmente, a modernidade e a hipermodernidade é a criação de sujeitos como mera ficção. Me parece assim reforçar a razão do mundo aparente como realidade a ser tocada, colapsando o horizonte do mito da verdade. A exposição primeira da genealogia da identidade como ficção e mito, a gênese da história dos erros: se Deus está morto, certamente o sujeito, enquanto imagem e semelhança também está. Nesse caso, o sujeito em sua busca pelo cálice sagrado: a identidade, só nos obriga a entender essa razão falsificadora de si-mesmos como uma “falsa consciência esclarecida”² que absorve toda a trajetória do Esclarecimento e o mantém sepultado diante da sua própria experiência histórica. Então, nos parece que o seu primeiro modelo não passa de rabiscos que se arrastam na história como instrumentalização das narrativas necessárias à manutenção de um poder mais amplo e, de certa forma como um Deus, idolatrado: o Estado. Assim, anônimos no espetáculo da vida e seus mecanismos de desenvolvimento, todos nós somos apresentados por suas funções sociais para que fique claro que, caso não desempenhemos mais esses deveres, se não formos mais úteis à máquina, somos descartáveis.

O cinema, bem como a literatura, expõe em sua atividade o lugar onde os campos de coexistência travam uma luta desigual no campo do poder. Seu discurso, sua linguagem não pode mais ser visto apenas como tradução, mais como uma nova alternativa ou nova perspectiva histórica de uma narrativa, seja ela em qualquer dimensão: autenticamente como outra linguagem, outra estética, outro lugar, sempre outra condição e outro olhar diante de... Como dito, no plano-sequência 11-21 verificaremos parte dessa minha argumentação acima através das imagens:

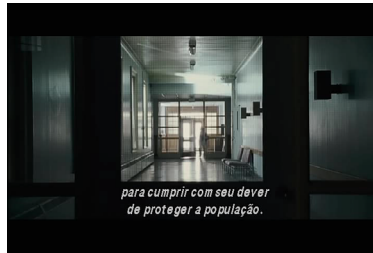
Nesses planos, a personificação de um Estado punitivo está representada no rosto que aparece na TV do manicômio. Um rosto que na narrativa fílmica é exibido ao espectador através da imagem e da voz austera do apresentador que dá boas-vindas aos infectados, mimetizando o corpo do Estado que lamenta o uso da força e o isolamento com a justificativa do bem maior. O cinismo postural do sujeito na TV, como nos planos 19-21, é de natureza essencial para a

antagônica daquilo que ela recobre. A descontinuidade é essencial ao ensaio, seu assunto é sempre um conflito suspenso (ADORNO, 1994, p. 180).

² Para Sloterdijk, na *Crítica da Razão Cínica*, utilizar essa “formulação significa aparentemente desferir um golpe contra a tradição do esclarecimento. A frase mesma é um cinismo em estado cristalino. Contudo ela manifesta uma pretensão objetiva de validação; o ensaio em questão desenvolve o teor dessa pretensão e sua necessidade. É lógico que se trata de um paradoxo, pois como é que uma consciência esclarecida poderia ser ao mesmo tempo falsa?” (2012, p. 34).



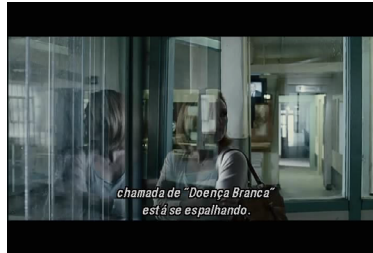
Plano 11



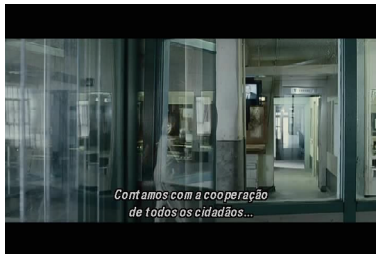
Plano 12



Plano 13



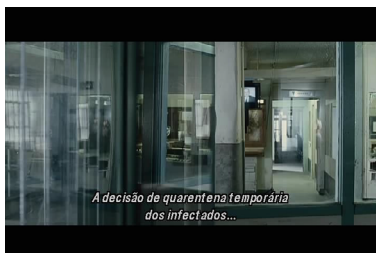
Plano 14



Plano 15



Plano 16



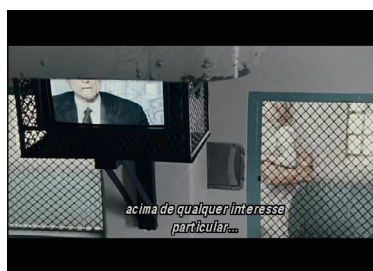
Plano 17



Plano 18



Plano 19



Plano 20



Plano 21

manutenção do poder vigente que não visa o esclarecimento na instrução e na justificativa, mas está na sua voz a experiência histórica da sobrevivência do Estado que não admite otimismo baratos e apenas impõe sua autoafirmação.

Nada garante a integração de todos e nada garante a tão aclamada felicidade, porque consoante Lipovetsky, em *Os tempos hipermodernos*,

O indivíduo hipercontemporâneo, mais autônomo, é também mais frágil que nunca, na medida em que as obrigações e as exigências que o definem são mais vastas e mais pesadas. A liberdade, o conforto, a qualidade e a expectativa de vida não eliminam o trágico da existência: pelo contrário, tornam mais cruel a contradição (2004, p. 8-9).

Essa cruel contradição se ilustra no momento em que, para se resguardar da sua indiferença, do medo e da ignorância diante da cegueira, o Estado se impõe como regime autoritário e, assim, através da celebração da força pune e deixa os cegos ao tempo no manicômio para que se constitua um novo contrato civilizatório. O trágico da existência não é a morte, é o peso sutil, idílico, mas retumbante em que o estado natural da humanidade parece sempre se apresentar, em ruínas, que vem em ondas, de tempo em tempo, por “insuficiências cardíacas” da mal-dita ordem civilizada.

Com as elipses que são necessárias à montagem fílmica, e para reforçar nossa análise, tomamos em agora a narrativa literária de Saramago, em *Ensaio sobre a Cegueira*. Esta dilata mais o uso da palavra desse apresentador e amplia mais a dimensão descritiva do ato oficial de manutenção e desintoxicação para o bem estar identitário nacional:

Nesse instante ouviu-se uma voz forte e seca, de alguém, pelo tom, habituado a dar ordens. Vinha de um altifalante fixado por cima da porta por onde tinham entrado. A palavra Atenção foi pronunciada três vezes, depois a voz começou. O Governo lamenta ter sido forçado a exercer energicamente o que considera ser seu direito e seu dever, *proteger* por todos os meios as populações na crise que estamos a atravessar, quando parece verificar-se algo de semelhante a um surto epidémico de cegueira, provisoriamente designado por mal-branco – e desejaria poder contar com o *civismo* e a *colaboração* de todos os *cidadãos* para *estancar* a propagação do contágio – supondo que de um contágio se trata. Supondo que não estaremos apenas perante uma série de coincidências por enquanto inexplicáveis. A decisão de reunir num mesmo local as pessoas afectadas, e, em local próximo, mas separado, as que com elas tiveram algum tipo de contacto, não foi tomada sem séria ponderação. O Governo está perfeitamente *consciente das suas responsabilidades* e espera que aqueles a quem esta mensagem se dirige assumam também, como *cumpridores cidadãos que devem de ser*, as responsabilidades que lhes competem, pensando que o isolamento em que agora se encontram representará, acima de quaisquer outras considerações pessoais, *um acto de solidariedade para com o resto da comunidade nacional* (SARAMAGO, 1995, p. 49-50, Grifos nosso).

Palavras como “proteger”, “civismo”, “colaboração”, “cidadãos”, “estancar”, e frases como “O Governo está perfeitamente consciente das suas responsabilidades”, “cumpridores cidadãos que devem de ser” e “um acto de solidariedade para com o resto da comunidade nacional” desvelam a vertente psicológica no jogo da linguagem em prol da defesa do estado de letargia que

se espera dos afetados pela cegueira. O fato é que, mesmo aparentemente sendo um encontro com um lugar comum, o estado de cegueira também é um efeito que vem se prologando dentro de todas as estratégias para a manutenção de poder e de todos os instrumentos utilizados por instituições distintas, sejam elas denominadas como Estado, Modernidade, Indústria de Consumo, a Globalização, a Hipermodernidade etc. Mas até que ponto podemos igualá-las?

Essa cegueira não é um estado novo mas até, então, também não era um estado visível organicamente. Sempre fomos cegos desde a tentativa platônica de fugir da escuridão porque sempre se vive à sombra, do ponto de vista sociológico, de estruturas cuja moralidade e intervenções políticas não são orientadas através dos acordos mútuos claros, mas de expurgações históricas que carecem de ações que se justificam pelo “uso direto da violência [em qualquer dimensão] ou a influência sobre a ameaça de sanções ou a promessa de recompensas” (HABERMAS, 2002, p. 14). Me recordo aqui mais uma vez de Saramago, e entendo que a caverna de Platão nos persegue porque certamente “alguns destes cegos não o são apenas dos olhos, também o são do entendimento” (SARAMAGO, 1995, p. 213). Em verdade, tudo podendo ser comparado a um intenso e interminável *mise-en-scene* alienante, onde a nação também se revela em representações ambíguas e vacilantes em seus discursos performáticos (BHABHA, 1998).

Neste momento, me parece poder dizer que o esclarecimento³ existe num lugar de aporia. Ventilado, ou concebido, como o lugar de compreensão e transparência, também se torna parte da engrenagem do que vem a ser todo o corpo consciente e invisível a que denominamos poder, bem como seus desdobramentos, e que é substancialmente escorregadio. Esta ação de conferir um nome, expressão, qualificação, apelido, designar de, chamar de, é uma necessidade de conceder à linguagem a maternidade da nossa resistência, como um espaço de controle da nossa identidade, ou do nosso percurso identitário, perante os mecanismos aos quais coexistimos e alimentamos. A questão é que agora a cegueira, sem controle, poderia atingir o corpo e a raiz do poder mestre de quem ou o quê o manipula, então deve ser contida. Mais à frente 15 instruções são repassadas, o filme não as mostra no discurso, dilui cada instrução nas ações dos planos sequenciais. Essas instruções deixam claras regras de convivência com o novo poder estabelecido no isolamento, as medidas de contenção dos cegos, as respectivas represálias diante da desobediência e termina com: “O Governo e a Nação esperam que cada um cumpra o seu dever. Boas noites.” (SARAMAGO, 1995, p. 51).

A impressão que tenho verticaliza o problema: a identidade sempre está no cara e coroa (sua forma e seu valor), como um sonho em que o sonhador torna-se um artista, um autor, um simulador, podendo criar tudo e reconstruir sua arquitetura para que possa escapar de si mesmo ou de algum *devoir*? Ela, por um lado, é o parasita mais forte que nos controla

³ No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal. O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 19). O que ocorre? A dialética do esclarecimento consiste em sua origem, uma situação de antinomia mesmo, porque gerado como um procedimento emancipatório que conduziria à autonomia consolidada, em sua trajetória transforma-se em um crescente procedimento de instrumentalização para a dominação e repressão do homem, numa espécie de atrofiamento da razão e instauração da barbárie.

atualmente, um parasita instrumentalizado com abertura para uma pluralidade costurada pelos deslocamentos e pelas diferenças diante da globalização, escorrendo pela fecundação de todas as pulsações vivenciadas e simuladas. Por outro lado, cinicamente essa mesma globalização legitima a sua existência negando a diferença em prol da igualdade e dando a luz ao sujeito esquizofrênico que é abandonado no entre-lugar da identidade e da diferença, fluindo continuamente entre os instantes que se faz Eu e Outro, sem habitar nem o Eu nem o Outro, onde seu pertencimento se encerra – o que nos conduz a um entendimento de raiz identitária como, certamente, imaginária.

Vejamos. O imaginário decalca, em nossos devaneios, não o que fomos, mas o que deveríamos ter sido, como uma forma de buscar aderências nas imagens que permeiam nossos itinerários identitários. Então, seria correto afirmar: uma vez o pertencimento perdido, seu porto seguro não é a razão já que ela não pode ser encarada como tradição ou como memória. O porto seguro, quando se confronta o rigor da verdade ou do que se acredita como realidade, são os desejos que nos enraízam à casa onírica.

Consoante Bachelard

A casa onírica é um tema mais profundo que a casa natal. Corresponde a uma necessidade mais remota. Se a casa natal põe em nós tais fundações, é porque responde a inspirações inconscientes mais profundas – mais íntimas – que o simples cuidado de proteção, que o primeiro calor conservado, que a primeira luz protegida. A casa da lembrança, a casa *natal*, é construída sobre a cripta da casa onírica. Na cripta encontra-se a raiz, o apego, a profundidade, o mergulho dos sonhos. Nós os “perdemos” nela. Há nela um infinito. Sonhamos com ela também como com um desejo, como uma imagem que às vezes encontramos nos livros. Ao invés de sonhar com o que foi [ou o que fomos], sonhamos com o que deveria ter sido, com o que teria estabilizado para sempre nossos devaneios íntimos [a identidade?] (1990, p. 77, grifos nossos).

A casa natal só existe porque a casa onírica a sustém. O sujeito se apega à sua lembrança de raiz e pertencimento, se guarda na lembrança da proteção de uma habitar que se acreditava fechado em si mesmo, e perde-se nas evocações identitárias, construindo seu novo presente de tradição e novas identificações que são apenas sombras e projeções estilhaçadas não do ser enquanto essência, mas do que se acreditava ser. Em Bachelard, a verdadeira formação do sujeito se efetiva através do esforço contínuo entre razão e imaginação, o que, de certa forma, implica no dinamismo do espírito e numa inesgotável retomada de si mesmo, tanto na evocação do seu destino quanto na lembrança de sua história. Essa reelaboração do sujeito é também um aprimoramento dúbio da consciência: não apenas compreendida como memória ou repetição de vivências anteriores, mas como uma técnica de reelaboração do percurso histórico através da imaginação criadora que estabiliza a imagem do que perdemos (como pertença) e, de certa forma, simula o que deveria ter sido, ou melhor, o que formula a nova identidade forjada nos devaneios íntimos da busca.

Na narrativa saramaguiana os infectados pela cegueira formam deixados no mundo-manicômio, como no mundo externo e aparente que não enxergamos, como ratos de laboratórios cuja doença não estava prevista ao corpo físico-social-pollítico e que ainda não fora diagnosticada. Como sempre, em qualquer manicômio, com ou sem muros, a cegueira era

a força do tipo “escravo” que estava diretamente comprometida com sua reação ao que está fora, ou seja, não provinha de si mesma. Nesta visão, o novo tipo escravo raramente produz valores autênticos que partam de suas experiências próprias, está sempre vinculado a estímulos externos que lhe servem para justificar a inércia, a fraqueza, a impotência, dor e frustração diante do que ele gostaria de ser.

Dessa noção de injustiça enraizada na compreensão de vida nasce a “moral escrava”, que reage e elabora suas reações, o que nos conduz a entender que o Eu não é uma entidade passiva-pura, mas é uma entidade passiva-conflitiva. Na primeira, a dessubstancialização das identidades se daria em um plano imerso da existência que anularia qualquer atividade “com” o mundo, o que seria inconcebível. Na segunda, a identidade é formada e inventada a partir do lugar do conflito, simulada infinitamente a partir de enxertos na relação com este mundo e suas circunstâncias. Faz-se, dessa maneira, a única forma pura de identidade, na raiz do paradoxo.

Nesse sentido, a partir desse tipo escravo que sempre reclama em busca de ser outra pessoa, nasce a falsa consciência, implantada pelo *modus operandi* caracterizado pelo tipo crônico de servidão diante da dinâmica hipermoderna. Não obstante, o que se observa nesse tipo de servidão é também o nascimento do tipo cínico. O cínico, agora na visão de Sloterdijk (2012), é uma qualidade que vai de encontro à ideologia tradicional e está integrado à massa moderna e ao jogo de poder. O cinismo seria uma postura de negação, um contra-discurso que não se sustenta e não legitima a fundação de um esclarecimento que venha a agir frontalmente, como vanguarda. O cínico é mais uma figura lusco-fusco da falsa consciência que valida o poder disciplinar e a cooptação do sujeito.

A narrativa do *Ensaio sobre a Cegueira* saramaguiano traduz a violência da aparência que “obriga a todos se acomodarem” e também identifica o sujeito com a morte, mas neste caso é uma morte-no-olhar⁴ na experiência de socialização de uma personagem que fora forçada a enxergar o suposto esclarecimento sobre o mundo. Refiro-me aqui a mulher do médico quando indaga: “o que penso é que já estamos mortos, estamos cegos porque estamos mortos, ou então, se preferes que diga isto doutra maneira, estamos mortos por que estamos cegos, dá no mesmo” (SARAMAGO, 1995, p. 241).

Estamos vivenciando a verdade de uma aparência artística, ou de um *devoir*, Saramago e Meirelles redesenham a violência de realidade que já se impõe em alguns contornos globais, principalmente metropolitanos? Podemos entender como esdrúxulo um cão se alimentando de um humano, mas, como o homem, os animais de adaptam, ou será o contrário? Podemos instituir as duas produções como representação do mal-estar da civilização aberto na linguagem? Será que devemos culpar as conquistas da sociedade moderna e sua vontade de instituir-se como a nova tradição? O nome da modernidade sacralizou o universal; o império das revoluções imediatistas, líquidas; instituiu a velocidade como a tradição a ser perseguida no doravante, paradoxo de uma razão inconsequente que não poderia medir a velocidade do novo multiplicado infinitas vezes.

⁴ Essa morte é a condição de um falso esclarecimento. Seu olhocentrismo é um tipo de morte imperativa e cruelíssima, porque não permite ao sujeito o suicídio da sua visão mergulhando na cegueira branca, impõe a força esmagadora da cegueira do Outro, do mundo, na pura escatologia de uma civilização que deverá reinventar o modo de se identificar como tal.

Concordamos com Lipovetsky (1983), o vazio nos emprenha e governa, mas nos emprenha de indiferenças que são tomadas por novas disposições hedonistas. Só que Meirelles em sua produção cinematográfica nos mostra que esse vazio é trágico e solidamente apocalíptico, como nos planos 11-21. Da mesma forma, em Saramago, a narrativa descreve a tragicidade através de cegos que tentam ordenar em seus discursos alguns traços do que sobrara da humanidade, decadente em sua ilusão e esperança inúteis de reorganização social, proclamando e elencando em sua inconsciência as causas industrializadas de sua cegueira:

Atravessaram uma praça onde havia grupos de cegos que se entretinham a escutar os discursos doutros cegos, à primeira vista não pareciam cegos nem uns nem outros, os que falavam viravam inflamadamente a cara para os que ouviam, os que ouviam viravam atentamente a cara para os que falavam. Proclamavam-se ali os princípios fundamentais dos grandes sistemas organizados, a propriedade privada, o livre câmbio, o mercado, a bolsa, a taxação fiscal, o juro, a apropriação, a desapropriação, a produção, a distribuição, o consumo, o abastecimento e o desabastecimento, a riqueza e a pobreza, a comunicação, a repressão e a delinquência, as lotarias, os edifícios prisionais, o código penal, o código civil, o código de estradas, o dicionário, a lista de telefones, as redes de prostituição, as fábricas de material de guerra, as forças armadas, os cemitérios, a polícia, o contrabando, as drogas, os tráficos ilícitos permitidos, a investigação farmacêutica, o jogo, o preço das curas e dos funerais, a justiça, o empréstimo, os partidos políticos, as eleições, os parlamentos, os governos, o pensamento convexo, o côncavo, o plano, o vertical, o inclinado, o concentrado, o disperso, o fugido, a ablação das cordas vocais, a morte da palavra. (SARAMAGO, 1995, p. 295-296).

“A morte da palavra” é, sob o mesmo ponto de vista, a morte do sujeito na hipervalorização de tudo elencado acima pelo narrador saramaguiano, mas que apenas corresponde à busca pela ‘identidade’ como uma profunda programação inconsciente e velada que escapa à mais atenta reflexão (SLOTERDIJK, 2012).

Sem concluir, nos parece que O reino dos cegos agora é o manicômio, reino dos indesejáveis, o mundo em sua mais objetiva e clara escatologia. E como bem disse a mulher do médico no romance, “O mundo está todo aqui dentro” (SARAMAGO, 1995, p. 102), porque “já por muito tempo a terra foi um hospício!...” (NIETZSCHE, 1998, p. 82) e nesse hospício da sociedade moderna e contemporânea estava concentrado todas as proporções das diferenças potencializadas por diversas cegueiras que pouco a pouco conduziram à cegueira branca. Somos cegos guiando cegos. Por isso, no romance *Ensaio sobre a Cegueira*, no suposto fim da cegueira que tombou no mundo, indaga-se: “Por que foi que cegámos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem”. (SARAMAGO, 1995, p. 310).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ADORNO, T. W. *O ensaio como forma*. Trad. Gabriel Cohn. São Paulo: Ática, 1994.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Avila, Eliane Livia Reis, Glauce Gonçalves. Belo Horizonte. Editora UFMG, 1998.
- CABRERA, Julio. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão; Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.
- BACHELARD, Gaston. *A Terra e os devaneios do repouso: Ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HABERMAS, Jürgen. *A inclusão do outro: estudos de teoria política*. Trad. George Sperber e Paulo Astor Soethe. São Paulo, Edições Loyola, 2002.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio D'Água, 1983.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Barcarola, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com Martelo*. Trad. Edson Bini e Márcio Pugliesi. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- ORTEGA y GASSET, José. *Obras Completas*. Tomo IV. Madrid. Revista de Occidente, 1966.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SLOTERDIJK, Peter. *A crítica da razão cínica*. Marco Casanova e outros. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

REFERÊNCIA FÍLMICA

- ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA. Direção: Fernando Meirelles. Roteiro: Don McKellar. Produtores – Niv Fichman, Andrea Barata Ribeiro, Sonoko SakaI. Produção – 02 Filmes / Rhombus Media / Bee Vine Pictures. Distribuidor: Fox Filmes. Duração: 1:58 min. Produção, 2008.

ARTIGO

Identidade e individualismo em José Saramago e Denis Villeneuve

Identity and individualism in José Saramago and Denis Villeneuve

Patrícia da Silva Cardoso 

Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR, Brasil

E-mail: cardoso.psilva@gmail.com

RESUMO: Em *A ascensão do romance*, Ian Watt associa o tipo de realismo característico desse gênero à presença de individualidades reconhecíveis pelos leitores como partícipes de seu mundo. Tal vínculo é demonstrativo do apelo do indivíduo como traço distintivo do contexto moderno em que o romance se consolidou – a ponto de se poder dizer, como fez Marshall Berman, que na modernidade o indivíduo ousa individualizar-se. É fato que a ousadia deu bons frutos, perceptíveis na sempre crescente luta, em escala global, pelo respeito às especificidades de cada ser humano. Concomitantemente, a busca obsessiva por uma identidade absolutamente “pessoal e intransferível” (sirvo-me aqui da expressão do poeta Torquato Neto) que vem marcando a experiência dos indivíduos na modernidade é responsável pela criação de fantasmagorias envolvendo a relação eu/outro. Neste artigo investigarei o tratamento reservado a esse problema por José Saramago no romance *O homem duplicado* e Denis Villeneuve no filme *Enemy*.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura de Ficção, Cinema, *O homem duplicado*, *Enemy*.

ABSTRACT: In what concerns realism as an aspect of the novel, in *The rise of the novel* Ian Watt associates it with the presence of recognisable individualities as part of the readers world. Such connection demonstrates how appealing individual identity is in modern context, that in which novel was developed. In spite of that central role – or perhaps due to it – the obsessive quest for indisputable identity, that can be pointed out as a distinctive feature of modern societies, has favoured the rise of unsettling perspectives and situations involving the relation self/alterity. In this article I will investigate the way José Saramago and Denis Villeneuve deal with such important question in *The double* and *Enemy*.

KEYWORDS: Literary Fiction, Cinema, *The double*, *Enemy*.

COMO CITAR

CARDOSO, Patrícia da Silva. Identidade e individualismo em José Saramago e Denis Villeneuve. *Revista da Anpoll*, v.53, n.3, p. 170-180, 2022. doi: <https://doi.org/10.18309/ranpoll.v53i3.1841>



I

O título do romance *O homem duplicado* é em si sugestivo de que o leitor encontrará nessa obra o desenvolvimento de uma temática tradicionalmente ligada às questões relativas à identidade. Abordada ficcionalmente em termos cômicos ou dramáticos, a ideia do duplo humano habitualmente associa-se a situações em que o indivíduo, voluntária ou involuntariamente, desdobra-se em outro como forma de alargamento de sua experiência no âmbito pessoal e social e/ou como resultado da pressão social exercida sobre ele. Voluntário é o processo levado a cabo pelo Doutor Jekyll, de *O estranho caso do Doutor Jekyll e Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, involuntário, o de William Wilson, do conto homônimo de Edgar Allan Poe (aliás, frequentemente lembrado, a propósito de *O homem duplicado*). Distintas no tratamento reservado à identidade – que envolve concomitantemente a sua preservação integral, de outra forma impedida de exprimir-se, e a vivência das fantasmagorias resultantes do seu exercício –, ambas as narrativas exemplificam o amplo alcance de uma problemática cujo interesse acirra-se com o estabelecimento e avanço da modernidade. Para explicar a popularidade dessa temática e o tipo de enfoque a que a submete Saramago em seu romance farei um rápido recuo ao início do processo.

II

Quando falo em modernidade, considero o longo período de tempo recheado, como não poderia deixar de ser, de referências e práticas no âmbito da sociabilidade e do imaginário as quais vêm-se articulando e adensando desde finais do século XV. Para o que aqui me interessa, destaco nesse marco inicial a intensa e turbulenta experiência com a alteridade (muito em função da sua amplitude, do volume dos envolvidos) resultante do início da globalização, cujos instrumentos foram, entre outros, as viagens ultramarinas.

Considerando-se a perspectiva europeia – e, principalmente, a portuguesa – naquele momento, não é difícil compreender-se quanto a experiência de um mesmo sujeito ao entrar em contato com as muitas alteridades existentes entre o atual território brasileiro e o extremo oriente – tornada possível pelas navegações¹ – foi determinante para uma crise que representou uma guinada na noção de identidade. Deslocando-se o sujeito europeu num mundo ostensivamente diverso do seu, deparou-se com ambientes com expressivas diferenças de crença e organização social que abalaram significativamente sua noção de identidade. A diversidade característica da realidade objetiva, incontornável, incidiu sobre as convicções até ali tidas como Verdades incontestáveis, forçando tais sujeitos a reverem-se não apenas enquanto partes de um todo social e ideológico até ali coeso – muito em função do desconhecimento daqueles contrapontos evidenciados pelas viagens ultramarinas – mas no seu íntimo. Ou seja, a ameaça à coesão no plano da realidade objetiva, coletivamente falando, atrai a atenção do sujeito para a sua condição em termos íntimos. A turbulência iniciada pelo intenso e extenso contato com o outro acaba por incidir no próprio, também ele ameaçado em sua integridade. Dá boa medida

¹ Como exemplos da variedade de percursos e intensidade das experiências possíveis naquele momento vejam-se os relatos constantes da *História trágico-marítima* (BRITO, 1998).

dessa turbulência a antológica cantiga “Comigo me desavim”, de Sá de Miranda, em que aquilo que se pode chamar de primeiro momento da crise do sujeito moderno – intensificada pela ausência de motivação explícita para a auto-desavença – é posta no centro do discurso:

Comigo me desavim,
Sou posto em todo perigo;
Não posso viver comigo
Nem posso fugir de mim.
Com dor da gente fugia,
Antes que esta assi crescesse:
Agora já fugiria
De mim, se de mim pudesse.
Que meo espero ou que fim
Do vão trabalho que sigo,
Pois que trago a mim comigo
Tamanho imigo de mim? (MIRANDA, s/d, p. 8)

O poema explora sintética e argutamente uma experiência tributária de um movimento de auto-estranhamento. Como índice da complexidade nela envolvida, é importante notar que o eu-lírico perde de vista a inteireza da sua identidade, fator determinante para a sua angústia, ao mesmo tempo em que está completamente absorvido pela auto-investigação, de modo que há qualquer coisa de prazeroso nesse “vão trabalho”, a ponto de ser transformado em assunto da cantiga. Ou seja, o auto-estranhamento não se restringe a ser vivido, sentido, ele merece ser pensado a ponto de poder ser comunicado, convertendo-se na mais complexa e – naquele momento – elevada forma discursiva. Também a ausência de qualquer informação acerca do fator determinante para a crise é uma maneira de destacá-la incontestavelmente, tornando-se impossível falar em colocá-la em primeiro plano – afinal, há só o seu. É uma forma de evidenciar a problemática da identidade em seus novos contornos.

Essa mistura de angústia e prazer envolvendo a auto-investigação será essencial para o fortalecimento da noção de identidade individual como instância autônoma em relação ao plano coletivo. Mas há ainda um outro elemento a se destacar aqui: ao abalo provocado pelas vivências em geografias extra-europeias entrelaçar-se-ia o por assim dizer intra-europeu, determinado pela visão de mundo renascentista, que contribuiria para aquela autonomização da identidade individual, se acompanharmos o que diz Ian Watt em *Mitos do individualismo moderno*. Interessado precisamente em caracterizar a noção de identidade individual moderna, o crítico retoma a leitura de Burckhardt, para quem

antes do Renascimento o homem só se “reconhecia como parte de uma raça, povo, partido, família ou corporação – só mediante alguma das formas do coletivo”. Foi na Itália que ‘pela primeira vez esse véu dissipou-se com o vento. Assim, tornou-se possível um tratamento *objetivo* do Estado e de todas as coisas deste mundo. Simultaneamente, e com igual vigor, afirmava-se o lado *subjetivo*, o homem transformava-se em um indivíduo espiritual, e como tal se reconhecia.’ (WATT, 1997, grifos do autor)

A dedicada entrega à auto-investigação, como aquela feita pelo eu-lírico de “Comigo me desavim”, desempenhará um papel de destaque no processo de consolidação da autonomia da

noção de identidade individual, na emancipação da subjetividade, pois a energia dispendida em olhar para dentro de si, somada à riqueza/encantamento resultante desse exercício, provoca o deslocamento no peso atribuído à instância coletiva como referência na constituição da identidade individual. A instância íntima (ou espiritual, como registra o trecho acima citado) passará a dar as cartas. No desenrolar da modernidade dar-se-á o fortalecimento dessa noção de identidade individual, cada vez mais descolada dos referenciais instituídos para orientação da coletividade, o que implicará na sua evolução para o individualismo. Em seu avanço, o individualismo alcançará um estágio em que o sujeito sentir-se-á completamente desobrigado de corresponder aos apelos (note-se aqui a mitigação da força da esfera coletiva, pois não cabe utilizar-se o termo ordens) da sociedade.²

Watt serve-se da definição de individualismo constante no *Oxford English Dictionary* para indicar o caráter exemplar de três dos quatro personagens literários com que se ocupa no livro. Assim, depois de reproduzir o que se encontra no verbete “individualismo” – “sentimento ou conduta autocentrada como princípio... ação ou pensamento individual livre e independente” – observa que

os nossos três heróis [Fausto, Dom Quixote e Don Juan], sem exceção, têm egos exorbitantes; e aquilo que cada um deles se propõe a fazer é algo que jamais fora feito até então; cada um faz sua escolha com inteira liberdade; e é a qualquer preço que todos querem alcançar o objetivo escolhido (WATT, 1997, p. 130).

Para sublinhar o compromisso dos seus personagens com tal objetivo, Watt lembra que para Fausto e Don Juan ele implicaria não apenas na perda da vida, mas na danação eterna – o risco de aniquilação do sujeito no plano espiritual é um bom índice do grau de seu afastamento da moral dominante no tempo.

O alcance “a qualquer preço” dos objetivos pessoais é o traço distintivo do individualismo com que trabalharei aqui. Em função disso, importa chamar a atenção para a complexidade envolvida no percurso descrito pela identidade moderna e para o fato de que, ao menos no que diz respeito às abordagens ficcionais, não se trata de um movimento uniforme. No processo de consolidação da autonomia da noção de identidade individual Sá de Miranda opera tal problemática a partir da cisão do sujeito, o que corresponde a um primeiro passo no sentido da sua duplicação. Na sua cantiga o motivo para a cisão não é explorado pois, como vimos, o que interessa ali é evidenciar a libertação, a independência, da instância individual em relação à estrutura social. Posto em marcha o movimento que desembocará na modalidade radical de individualismo em que o autocentramento do sujeito leva ao seu desprezo pela alteridade, a inquietação própria da autoanálise, tão bem explorada por Sá de Miranda, dá lugar à segurança das escolhas orientadas exclusivamente pela e para a satisfação da vontade individual.

Tomando-se como exemplo o tratamento dispensado à questão no “Comigo me desavim”, a linha evolutiva – que vai da tomada de consciência acerca da autonomia da identidade individual, passa por sua defesa enquanto valor a ser respeitado pela coletividade e desemboca no individualismo radical – é, desde a primeira hora, objeto do discurso artístico, aparelhado

² Para uma leitura mais detalhada da evolução do individualismo veja-se CARDOSO, 2018.

como está para abarcar de maneira complexa os passos da humanidade, antecipando as armadilhas no caminho.

Em outros contextos e obras, como as já mencionadas *William Wilson* e *O estranho caso do Doutor Jekyll e Mr. Hyde*, serão oferecidas ao leitor pistas de que tanto a cisão do sujeito quanto a sua duplicação resulta de divergências dos protagonistas em relação aos preceitos morais das sociedades em que estão inscritos. No entanto, nesses textos não se trata de dar suporte ao princípio do individualismo, mas de problematizá-lo. Neles, Poe e Stevenson não saem a campo para aprovar atitudes como as adotadas por seus protagonistas, mas para instar seus leitores a refletir sobre um estado de coisas dominado pela vontade individual e seus caprichos. Ambos às voltas com o ideal da completa liberdade de escolha, Wilson e Jekyll são colocados à prova por sua consciência e pelas circunstâncias. Enquanto Wilson não se livra da fantasmagoria ética na figura do seu duplo, Jekyll enreda-se na armadilha da responsabilidade social, que ele tentara burlar com a criação de Hyde.

Para completar esta rápida introdução das linhas de força com que trabalharei, vale acrescentar que a popularidade das histórias que envolvem duplos, como estas duas que venho mencionando, reside na atmosfera insólita com a qual seus autores as revestem. Os elementos insólitos costumam ter forte apelo junto ao público por acenarem com uma experiência de fruição descompromissada, em que o leitor terá a oportunidade de afastar-se do peso e das responsabilidades da sua existência cotidiana³. Se persistir nessa atitude, terminará sua leitura consideravelmente apaziguado, concluindo que nos dois casos os problemas enfrentados pelos protagonistas devem-se a situações estritamente individuais, a alterações psíquicas – a esse respeito, é significativo que a tradução mais popular do título do livro de Stevenson para o português seja *O médico e o monstro*, demonstrativa tanto do apelo acima referido quanto da circunscrição do insólito e seus desdobramentos à esfera individual. No entanto, sob a promessa de evasão, esconde-se o denso problema da identidade e os paradoxos correspondentes aos limites impostos pelo exercício ilimitado da vontade individual. Vistas assim as coisas, serão insuficientes as saídas explicativas, muitas vezes redutoras, que restringem a duplicação à pressão exercida nos sujeitos modernos pela vida nas grandes metrópoles.

No século XX, representativa da atenção dedicada pelo universo artístico aos caminhos e descaminhos da evolução da identidade no contexto moderno é a perspectiva adotada por Almada Negreiros em sua obra, tanto ficcional quanto de intervenção. Desse conjunto destaco a conferência *Direção única* (1932), em que o autor enfoca um aspecto importante para que se compreendam os efeitos desencadeados por tal evolução, verdadeiros – e fatais – becos sem saída.

Almada observa que o autocentramento próprio do individualismo, ao contrário das expectativas nutridas em estágios anteriores do processo – quando se lutava pela autonomia da identidade individual e pelo respeito às liberdades de escolha de cada sujeito – redundou em solidão, num completo isolamento que compromete não apenas a sociedade, mas o próprio indivíduo.

³ Desenvolvo as relações entre a presença do insólito e a fruição descompromissada em CARDOSO, 2013.

E todo aquele que queira encontrar dentro de si mesmo a sua própria personalidade, ficará romanticamente sozinho no meio das multidões, na mais terrível solidão de todos os tempos, uma solidão onde o próprio deserto está cheio de arranha-céus e as ruas inundadas de gente! (NEGREIROS, 1997, p. 763)

Neste ponto da conferência o autor serve-se tanto do imaginário romântico a respeito da identidade individual e sua autonomia – grande responsável, como sabemos, por sua consolidação como parâmetro da identidade individual moderna – quanto daquele imaginário envolvendo a solidão do sujeito moderno há pouco mencionada. Diante do que considera como a falência do modelo, observa

O indivíduo nunca pertenceu a si mesmo. Pertence em absoluto à sua colectividade. E a sua colectividade é a sua própria Terra e mais aquela das cinco partes do mundo onde está a sua terra e mais o mundo inteiro também.

Mas que não se julgue por estas palavras que o indivíduo há-de servir apenas de instrumento à sua própria colectividade. Não! nem vice-versa tão-pouco. É um jogo simultâneo da colectividade para os seus indivíduos e de cada indivíduo para a sua colectividade. (NEGREIROS, 1997, p. 763)

Nesta sua retrospectiva sobre a relação indivíduo/coletivo, empreendida remontando à narrativa bíblica, Almada ressalta a necessidade de equilíbrio entre as duas instâncias, equilíbrio baseado na interação e no respeito, sob o risco de um trágico isolamento. Completa sua abordagem a compreensão de que a identidade é feita de alteridade: “E o indivíduo está tão longe de si mesmo que para chegar até si tem primeiro que dar a sua volta ao mundo, completa, até ao ponto de partida” (NEGREIROS, 1997, p. 763). Ao invés de ser uma ameaça para a constituição da identidade individual, a alteridade é sua via de acesso.

III

Relativamente a *O homem duplicado*, quando se passa do título ao corpo do romance nota-se a afinidade entre o enfoque de Saramago e o de Almada Negreiros a respeito da problemática identidade/individualismo e, ao mesmo tempo, sua utilização de estratégias e referenciais próprios das narrativas de entretenimento que, através do insólito, investem no processo de duplicação do indivíduo, abordando a temática da identidade em viés apaziguador.

Pode-se caracterizar o modo de articulação dessas duas frentes como um desafio lançado ao leitor para que ultrapasse o nível da fruição descompromissada, a caminho da reflexão que o faça compreender a seriedade implicada no individualismo.

Para tornar confortável o leitor (que assim se sentirá ao identificar no texto a presença de referências familiares), Saramago mobiliza uma série de elementos que facilitarão seu reconhecimento e conseqüente caracterização da narrativa como pertencente aos quadros do que é típico do tema: um protagonista solitário, com uma rotina maçante que em função disso vê-se tomado pela depressão e, na tentativa de ao menos distrair-se, por sugestão alheia – tão desalentado está ele que sequer consegue pensar em uma tal distração – aluga um filme que o precipitará na assombrosa aventura envolvendo a sua duplicação.

Ocorre que um romance não é feito apenas de enredo, ao conteúdo corresponde uma forma e um narrador, que, no caso de José Saramago, são ostensivamente presentes e comprometidos com a manutenção do desassossego do tal leitor, estratégias essenciais para levá-lo à reflexão pretendida pelo autor. Assim, se é verdade que os típicos ingredientes das histórias de sujeitos-solitários-levados-a-agudas-criSES-psíquicas-que-desembocam-no-delírio-da-duplicação apresentam-se de pronto, na própria prontidão insinua-se a atitude zombeteira do narrador, voltada ao mesmo tempo para o protagonista e para o caráter esquemático de parte significativa das narrativas orientadas por tal temática. Vale a pena, então, atentar para os termos em que o narrador apresenta o estado de Tertuliano Máximo Afonso, figura de nome grandiloquente e ridículo – significativa mistura, em que se repete o que se dá relativamente à situação do protagonista, quando atentamos para o tratamento de que é objeto por parte do narrador:

Na verdade, Tertuliano Máximo Afonso anda muito necessitado de estímulos que o distraiam, vive só e aborrece-se, ou, para falar com a exactidão clínica que a actualidade requer, rendeu-se à temporal fraqueza de ânimo ordinariamente conhecida por depressão. Para se ter uma ideia clara do seu caso, basta dizer que esteve casado e não se lembra do que o levou ao matrimónio, divorciou-se e agora não quer nem lembrar-se dos motivos por que se separou (SARAMAGO, 2002, p. 11).

A apresentação “do seu caso”, do modo como é feita, de enfiada, flerta com a modalidade burocrática de registro, retirando-lhe a carga dramática. No que se refere ao casamento e ao divórcio, fica no ar a impressão de que Tertuliano não se liga e não quer ligar-se a nada nem a ninguém. Se ele é uma vítima da vida na metrópole, comporta-se de maneira muito diversa de outras vítimas, como o paradigmático velho de “O homem das multidões”, ávido pelo contato com os outros, por mais precário e superficial que fosse. Da comparação observa-se que enquanto o isolamento faz mal ao velho e dá-se à sua revelia, Tertuliano prefere-o como forma de minimizar os aborrecimentos derivados da vida social, e mesmo íntima, está confortável com seu desconforto, que ele maneja bem.

Poder-se-ia argumentar que a diferença observada entre os dois personagens deve-se ao fato de cada um deles estar num estágio histórico diferente, em termos da vivência da identidade individual. Se é assim, o comportamento de Tertuliano serve para confirmar o autocentramento característico do individualismo. Espécie de Jacinto de Tormes empobrecido e sem a perspectiva de redenção que a este abalroa nas serras, como para o personagem de Eça, tudo para o professor de História resume-se a uma seca. Em suma, para ele, a vida é uma chatice que está disposto a aturar, desde que se mantenha sozinho, distante, principalmente, das amarras afetivas, sejam com relação à mãe ou a Maria da Paz. Significativamente, ao longo da narrativa ele resistirá à ideia de classificar a natureza da sua relação com a moça, mantendo sempre a expectativa de um rompimento definitivo.

Pouco mais adiante na narrativa, no retrospecto que inclui a cena em que o professor de Matemática sugere a Tertuliano que assista ao filme que se tornará o pivô da ação, a caracterização do que se passa com o protagonista como um problema clínico – o que lhe conferiria boa dose de seriedade, tornando-a objeto de preocupação, de respeito e evidência inquestionável do pertencimento de Tertuliano ao quadro das vítimas da modernidade – será posta em perspectiva.

(...) de uns tempos a esta parte encontro-o a modo que abatido, e Tertuliano Máximo Afonso confirmou, É verdade tenho andado um pouco em baixo, Problemas de saúde, Não creio, tanto quanto posso saber não estou doente, o que sucede é que tudo me cansa e aborrece, esta maldita rotina, esta repetição, este marcar passo, Distraia-se, homem, distrair-se foi sempre o melhor remédio, Dê-me licença que distrair-se é o remédio de quem não precisa dele, Boa resposta, não há dúvida, no entanto alguma coisa precisa fazer para sair do marasmo em que se encontra, Da depressão, Depressão ou marasmo, dá igual, a ordem dos factores é arbitrária, Mas não a intensidade, (...) Tudo isso está bem, mas precisa de se distrair com histórias que não ocupem demasiado espaço na cabeça (...) (SARAMAGO, 2002, p. 14-15).

Ao insistir no termo “depressão”, Tertuliano está interessado em defender o carácter profundo, e sério, do que se passa consigo. Afinal, depressão é um problema grave a ponto de ser classificado como doença. Mas Tertuliano tem consciência de não estar doente (o que se pode confirmar, por exemplo, conferindo-se o quadro descritivo de tal doença no site do Sistema Nacional de Saúde de Portugal)⁴, o que ele parece querer é a distinção que o uso do termo lhe confere – o que não surte efeito na conversa com o professor de Matemática. Tanto que, uma vez descoberto o seu duplo, ele rapidamente passa do marasmo à ação – vertiginosa, aliás.

Se voltarmos ao problema do isolamento, observaremos que se a primeira reação de Tertuliano à existência do duplo pode ser considerada a princípio como natural, dado seu ineditismo, suas decisões e atitudes subsequentes entram na conta daquela falta de paciência para aturar os outros. É como se o duplo constituísse uma afronta superlativa ao desejo de estar só cultivado pelo professor – merecedora, portanto, de uma reação à altura. Num contexto dominado pelo individualismo radical, a existência de um outro absolutamente igual ao próprio é, mais do que uma afronta, uma ameaça. A partir daí, o clima de duelo se instaurará na narrativa; será matar ou morrer.

Nesse sentido, seguindo a estratégia familiaridade/estranhamento, Saramago se serve do referencial dos *westerns*, evidenciado no momento em que António Claro alerta Tertuliano de que estará armado quando de seu primeiro encontro. Nesse momento da narrativa, grande será a tentação do leitor de transpor os dois homens para um cenário qualquer de filme do velho oeste, tranquilamente julgando que percebe bem o que está a passar.

Há no entanto uma diferença significativa entre aquele referencial e a situação que se lhe apresenta em *O homem duplicado*. A começar pelo fato de que no mundo do velho oeste hollywoodiano há bandidos e mocinhos com perfis fortemente definidos a partir de uma ética de bem e mal igualmente marcada. No romance isso não funciona, tornando-se difícil, para não dizer impossível, identificar-se qual dos dois homens pode ser chamado de herói.

Mais representativa é a diferença em relação ao que move os protagonistas dos *westerns*, em geral vítimas de injustiças cometidas contra pessoas próximas, a quem os une laços de afeto. A esse propósito, relembro o icônico *High Noon* (1952), em que o xerife Will Kane (Gary Cooper) é obrigado a enfrentar, praticamente sozinho, quatro bandidos, por covardia e desinteresse dos habitantes da cidade, na qual ele instalara a paz e a segurança ao prender o chefe dos tais bandidos, que agora volta para se vingar. Argumentando dentro da lógica

⁴ <https://www.sns24.gov.pt/tema/saude-mental/depressao/#sec-1>.

individualista, os concidadãos do xerife sentem-se desobrigados de participar do embate por julgarem que o assunto tornara-se pessoal, aconselhando-o formalmente a adotar a fuga como única saída cabível. Diferentemente deles, Kane não consegue desvencilhar-se da responsabilidade que sente pelo corpo coletivo de que é integrante, por saber o que acontecerá com a cidade se os malfeitores não forem contidos. No auge da crise, com os bandidos já em seu encalço, a única ajuda a ser recebida pelo xerife virá de sua mulher, com quem acabara de se casar e que, completamente contrária à violência, vê-se forçada a atirar num deles.

Não poderia ser mais distante desse o ambiente mental de *O homem duplicado*. Basta lembrarmos que Tertuliano não faz qualquer gesto para defender Maria da Paz, sendo terrível seu pensamento quando se definem os termos da ameaça de António Claro: “pensou em Maria da Paz sem mágoa, apenas como alguém que aos poucos se desvanecesse na distância” (SARAMAGO, 2002, p. 283) – uma demonstração da distância afetiva, irmã do sentido de responsabilidade, que Tertuliano conservou, mesmo depois de ter decidido casar-se com ela. E António Claro não fica atrás, usando o abalo sofrido por sua esposa como desculpa para a vil ação que quer cometer.

Em tal contexto, os gestos de solidariedade e companheirismo que partem de Maria da Paz e Helena são inócuos, nada podem contra o autocentramento de seus pares (que o são apenas no nome, não de fato). Não é à toa, então, que, em mais um rompante de dúbio personagem de *western*, Tertuliano parta para o duelo com seu novo duplo, deixando para trás a possibilidade de recomeçar sua vida destroçada, ao lado de Helena, que relevava sua péssima conduta, muito em função da ânsia por partilhar sua vida com alguém.

Mais melancólico ainda é saber, como Saramago e, antes dele, Almada, que o autocentramento próprio do individualismo não é fruto da consolidação da identidade individual, mas sinal da sua fragilidade:

não variaram muito os movimentos e os gestos das pessoas (...) desde aquele dia imemorial em que um rosto humano se apercebeu pela primeira vez de si mesmo na superfície lisa de um charco e pensou, Este sou eu. (...) Menos seguros porém que o seu bruto antepassado comum, [Tertuliano e António] não caíram na ingénuo tentação de dizer, Este sou eu, é que desde então os medos mudaram muito e as dúvidas ainda mais, agora, aqui, em vez de uma afirmação confiante, o único que nos sai da boca é a pergunta, Este, quem é, e a ela nem mais quatro ou cinco milhões de anos conseguirão provavelmente dar resposta (SARAMAGO, 2002, p. 248).

IV

Partindo do enredo de *O homem duplicado*, Denis Villeneuve dirige *Enemy* (2013). Fazendo-se o mesmo exercício de começar a análise pelo título da obra, percebe-se que a referência ao duplo é substituída pelo termo *inimigo* (*enemy*, em inglês), o que sem esforço permite-nos associar o que se seguirá a modelos narrativos em que o conflito está em primeiro plano, como acontece com o *western*. No entanto, diferentemente do que ocorre no romance, o filme não explora esse diálogo, operando a temática do duplo de maneira tradicional, sem solapá-la.

Apesar disso predomina em *Enemy* um tratamento que não faz uso das costumeiras explicações de ordem psíquica. Em consonância com *O homem duplicado*, Adam e Anthony coexistem, como prova a existência da marca da aliança no dedo do segundo, a partir da qual Mary descobre tratar-se de um homem que não é o seu namorado. No entanto, como uma espécie de “pegadinha”, há o diálogo entre Adam e sua mãe, em que esta traz-lhe uma tigela com mirtilos e insiste para que os coma, ao que o filho resiste. A partir dela cria-se um ruído interpretativo, já que em momento anterior do filme o espectador vira Anthony a reclamar com Helen da falta em sua casa de mirtilos orgânicos, justificando sua persistência em querer que ela os tivesse comprado pelo fato de haver lido que faziam bem. Trata-se, portanto, de um paralelo nas vidas dos duplos e não da evidência de que um é a projeção do outro.

A obra abre-se com a panorâmica, em sépia, de uma metrópole, o que confere à cena uma atmosfera afim do insólito, próprio das narrativas envolvendo a temática do duplo. Ao incorporar tais aspectos, o filme inscreve-se no âmbito fabular, libertando-se dos compromissos próprios de formas de representação coladas às convenções realistas. Desse modo, será fácil para o espectador identificar a existência do duplo apenas enquanto parte dessa espécie de universo paralelo. Ainda assim, quando Adam Bell encontra a ficha de identificação de Anthony Claire é possível ler seu endereço, localizado algures em Toronto, o que serve como ponte entre o universo fabular e a realidade objetiva, perturbando a vida do espectador que se comporte esquivamente em termos da associação entre o que se passa na trama ficcional e a sua realidade. Concomitantemente, o recurso ao sépia remete ao passado, a eventos acontecidos em outros tempos, o que serve para relativizar a perspectiva da ameaça. Seu uso sugere que as estranhezas a serem narradas passaram-se em momento anterior, distante do contexto em que se encontra o espectador. No romance, pelo contrário, à partida a opção de Saramago é a de insistir no fenômeno da duplicação como algo que ocorre na realidade empírica, a mesma em que se encontra o seu leitor, sem, entretanto, precisar a metrópole onde se dá tal evento. Nesse caso, a falta de identificação serve para sugerir que o insólito pode manifestar-se em qualquer parte da Terra...

O fato de o filme também se encerrar com a imagem da cidade é uma forma de sublinhar-se a associação entre o fenômeno do duplo e a experiência moderna na metrópole – quem ali vive, está sujeito a/ameaçado de vir a deparar-se com o mesmo problema vivido por Adam. Essa por assim dizer concordância do enredo com o perfil tradicional assumido pela temática é um bom indicativo de seu interesse diverso em relação à proposta do livro. Assim, não se encontra nele o mesmo tipo de investimento na retomada do percurso da noção de identidade com o fim de instigar o espectador a refletir sobre os descaminhos do individualismo.

Diversamente, seu compromisso é com a provocação do assombro no público, graças sobretudo à presença intrigante das aranhas ao longo de toda a narrativa e cuja relação com a problemática da duplicação permanecerá inexplicada. Tal elemento é responsável pela inclusão de um outro aspecto na trama, o qual entra em competição com a temática do duplo. Trata-se do feminino e da ambiguidade que o envolve, uma vez que, entre outras coisas, a aranha representa ao mesmo tempo proteção e ameaça. Diante da completa abertura do sentido envolvendo a presença desse animal em *Enemy*, resta ao espectador a especulação, o que em nada contribui para o seu desenvolvimento de uma leitura instigante e consistente da obra. Num movimento oposto ao que vimos a propósito do romance de Saramago, sob o assombro o que espreita o espectador é o clichê, não o desafio à reflexão.

Devido, em grande parte, à associação entre as mulheres e as aranhas, o filme parece enveredar por um discurso à volta da incompreensibilidade do feminino – na perspectiva dos homens, obviamente –, sendo tal incompreensibilidade responsável por torná-los reféns e joguetes, se considerarmos que Helen vai da acolhida carinhosa a Adam à sua intimidação, uma vez transformada na gigantesca aranha que toma conta do quarto ao final do filme. O suspiro de amuo do protagonista quando se depara com o assustador animal na última cena é sugestivo de que a criação de uma atmosfera densa não é garantia de que os sentidos da narrativa também o serão. No que diz respeito ao percurso da identidade moderna, talvez pelo próprio diretor estar submetido às condicionantes do individualismo, *Enemy* não alcança a perspectiva crítica encontrada em *O homem duplicado*.

REFERÊNCIAS

- BRITO, Bernardo Gomes de. *História trágico-marítima*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.
- CARDOSO, Patrícia da Silva. As matrizes góticas e 'A Dama Pé-de-Cabra'. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 182, p. 193-200, 2013.
- CARDOSO, Patrícia da Silva. "Farei uma ponte, Moverei montanhas". Fausto e a história da vontade individual" In: BUENO, Luís (org.). *A trágica história do Doutor Fausto e a História do Doutor João Fausto de 1587: O nascimento de uma tradição literária*. São Paulo; Campinas: Ateliê Editorial; Editora UNICAMP, 2018. p. 451-485.
- MIRANDA, Francisco de Sá de. *Obras completas*. Vol. I. Texto fixado, anotado e prefaciado por M. Rodrigues Lapa. Lisboa: Livraria Sá da Costa, s/d.
- NEGREIROS, Almada. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. Lisboa: Caminho, 2002.
- VILLENEUVE, Denis. *O homem duplicado* [Enemy]. São Paulo: Imagem Filmes, s.d.
- WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

ENTREVISTA

“Para a esperança que está perto”: Entrevista com Teresa Cristina Cerdeira*

“For the hope that’s near”: Interview
with Teresa Cristina Cerdeira

Teresa Cristina Cerdeira 

Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ, Brasil
E-mail: teresacerdeira@gmail.com

Bianca Rosina Mattia 

Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, SC, Brasil
E-mail: biancamattia@gmail.com

Há, sem dúvida, para a comunidade de pesquisadoras e pesquisadores da obra de José Saramago, referências que, por terem sido iniciais e feitas com grande envergadura, tornaram-as incontornáveis às pesquisas que se seguiram e às que prosseguem, em grande profusão, como bem demonstram as atividades acadêmicas em torno do centenário do escritor.

Os trabalhos da professora Teresa Cristina Cerdeira são parte da construção de uma geração de novas pesquisadoras e de novos pesquisadores, de tal modo a permitir a reafirmação da vitalidade da literatura de José Saramago.

* Teresa Cristina Cerdeira é Professora Emérita da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Pesquisadora 1A do CNPq. Mestre em Letras (Ciência da Literatura) pela UFRJ, em Littérature Comparée pela Université de Toulouse II – Le Mirail, e Doutora em Letras (Letras Vernáculas) pela UFRJ. Atua em Literatura Portuguesa, com ênfase nos séculos XX e XXI, sobretudo em temas relacionados à intertextualidade, relações intersemióticas, autobiografia, literatura e história. É autora dos seguintes livros, além de outros organizados, *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses* (Dom Quixote, Lisboa, 1989; Moinhos, Belo Horizonte, 2019), *O avesso do bordado* (Caminho, Lisboa, 2000), *A tela da dama* (Presença, Lisboa, 2013), *A mão que escreve* (Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2014), *Formas de Ler* (Moinhos, Belo Horizonte, 2020). Foi Regente da Cátedra Jorge de Sena (2005-2011) e editora da *Revista Metamorfoses* – Revista de Estudos Literários Luso Afro-Brasileiros da Cátedra Jorge de Sena da Faculdade de Letras da UFRJ.

COMO CITAR

CERDEIRA, Teresa Cristina;
MATTIA, Bianca Rosina. “Para a esperança que está perto”:
Entrevista com Teresa Cristina Cerdeira. *Revista da Anpoll*,
v.53, n.3, p. 181-189, 2022.
doi: <https://doi.org/10.18309/ranpoll.v53i3.1814>



Foi com imensa generosidade que a professora Teresa aceitou tão prontamente o meu convite para esta entrevista. Estamos aqui como que em um passeio pela obra de José Saramago, mas não vamos distraídos, guia-nos a sua leitura atenta, cuidadosa, sensível. O olhar de quem viu e reparou, e que continua a ver e a reparar.

BIANCA ROSINA MATTIA (BRM) – *Gostava que começasse por contar como se deu o seu encontro com a literatura de José Saramago.*

TERESA CRISTINA CERDEIRA (TCC) – Era dezembro de 1981, eu estava em Lisboa, e a minha amiga brasileira, Maria Lúcia Lepecki, que era já professora titular de literatura portuguesa da Universidade de Lisboa, ia me apresentar ao José Cardoso Pires para uma conversa/entrevista sobre a sua obra (que eu havia lido toda, até aquele momento, numa disciplina de doutorado da professora Cleonice Berardinelli, e que tinha grande chance de vir a ser minha proposta de tese. Por razão de um desencontro de datas a conversa não aconteceu, e a Maria Lúcia sugeriu: “Quero te apresentar a um outro escritor, a um outro José”. Não é difícil imaginar, era o José Saramago. Devíamos jantar no dia seguinte, e eu fui às pressas comprar um exemplar do romance *Levantado do chão*, que já começava a ser assunto nas rodas intelectuais portuguesas depois, sobretudo, do artigo de página dupla saído no JL, de autoria da própria Maria Lúcia Lepecki, que o apresentava como uma *trouvailla* literária. Dessa noite ficou a lembrança do encontro e uma linda dedicatória, que só vale a pena ser tornada pública porque ela dá conta de uma indiscutível marca autoral: a aposta na esperança que é preciso manter para ser capaz de inscrever as histórias dos sem História. A dedicatória diz assim: “Para Teresa Cristina, que veio de longe, e que lendo este livro para longe irá, para o coração dos homens, para a esperança que está perto, a futura e garantida amizade do José Saramago”. O que veio depois desse encontro foi mesmo o espanto da leitura desse romance que agiu sobre mim, aos 30 anos, como se mudando a minha vida. Uma coisa do tipo: “era isso que eu precisava ler!”. Acompanhei desde então cada passo da produção de José Saramago, e já depois de *Memorial do convento* e de *O Ano da morte de Ricardo Reis* eu firmara uma decisão: vou tratar das relações entre a ficção e a história na obra desse autor. Vai ser esse o meu tema para o doutorado. É claro que contei com abertura para o novo da minha orientadora, a grande “senhora” das letras portuguesas no Brasil: Cleonice Berardinelli (que reverencio aqui, poucos dias depois da sua partida). José Saramago era então um escritor que despontava... mas com que fúria!

BRM – José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses, *resultado de sua tese de doutoramento, foi o primeiro livro¹ publicado sobre a obra de Saramago e é uma das principais referências dos estudos saramaguianos. Poderia falar como foi a escolha do tema da pesquisa, especialmente naquele momento inicial, por assim dizer, da produção literária de José Saramago?*

TCC – Ainda bem que a sua pergunta insere uma nota relevante: na verdade a escrita da minha tese e a publicação do livro da Maria Alzira Seixo são contemporâneos, ambos de 1987, e por

¹ É preciso anotar que o primeiro livro, ainda que mais conciso – constando de 59 páginas –, sobre a obra de José Saramago foi publicado em 1987, em Portugal, pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda e tem como título *O essencial sobre José Saramago*, de autoria de Maria Alzira Seixo.

isso mesmo eu nem sequer tivera acesso ao texto dela antes da minha defesa. E eu acrescentaria ainda, por justiça, que também não foi a primeira tese a ser defendida sobre José Saramago, porque, seis meses antes de mim, Terezinha do Prado Valladares tomara os romances de José Saramago como objeto de sua pesquisa. Por tortuosos caminhos do destino, esse trabalho ficou restrito às prateleiras da academia, num tempo em que o acesso aos computadores ainda não acontecera, no mundo das letras pelo menos. Escrevia-se à mão, e só depois o texto era "datilografado" para ganhar feição acabada. No meu caso o volume datilografado foi felizmente impresso e encontrou olhos que o lessem. O nosso querido José Estrela levou a tese em mão para Portugal, apresentou-a à Editora Dom Quixote e, em 1989, abriu as portas da sua Livraria Camões para a festa de lançamento do livro. Era a ousadia do novo na circumspecta academia portuguesa, que desconfiava de trabalhos do porte de uma tese de doutoramento sobre uma obra, digamos, ainda não suficientemente sólida, que apenas começava a despertar a atenção dos leitores. Acaso? Sorte? Qualidade? Há sempre uma combinação desses elementos. Deu certo, e só.

Dito isto devo voltar à sua pergunta para dizer que a intuição do tema me veio, antes, da leitura dos historiadores da *Nouvelle Histoire* que não mais se negavam a admitir que a própria história, a ciência da história, padecia (e felizmente!) do seu grão de subjetividade, o que significa dizer, do ponto de vista do sujeito, neste caso do historiador, porque o fato, o passado, não nos chega inteiro, mas em farrapos. O historiador vai – cientificamente – às fontes, mas o que é isso de "fontes"? As "fontes" são documentos que o poder inscreveu e, nesse sentido, são mais que "documentos", tornam-se "monumentos", de que é sempre preciso duvidar, como diria Jacques Le Goff. A história inevitavelmente só está presente como discurso, que passa necessariamente por um sujeito. Não se espere com isso que os historiadores estivessem a transformar tudo em ficção. O objeto da História continua a ser a busca da verdade, "mas as verdades são muitas", como diria a Lídia, camareira de hotel, ao intelectual Ricardo Reis, emigrante retornado à Lisboa de 1936.

Em resumo: eu havia lido *O tempo das catedrais* de Georges Duby, em tradução que só tardiamente vim a saber que tinha sido feita pelo Saramago (a gente peca quando não dá o devido valor aos tradutores...). Lera em tradução por um detalhe que, na época, não era de desprezar: o "escudo-livro" era mais barato que o "franco-livro" e a livraria *Camões* mais generosa que a *Leonardo da Vinci*. E em seguida eu havia lido também os *Dialogues Duby-Lardreau*. Estava tudo lá, na sua essência. Então consegui uma bolsa de estudos do governo francês, uma Allocation d'études supérieures (ajudava o fato de eu ser professora da Aliança Francesa), e pude passar três meses em Paris assistindo aos seminários de Georges Duby sobre as mulheres na Idade Média, e contando com a sua generosa orientação. Mais que o assunto dos seminários interessava-me o processo, o método, o caminho da historiografia. E o que ajudava, além do mais, é que a proposta para o doutorado era ainda relativamente nova naquele tempo. Depois se tornou "arroz de festa", como se diz, sem perder, nem por isso, a sua importância ou a sua justeza.

BRM – Na conferência Primo Levi e José Saramago: o livro eterno e o quadro infinito², proferida no seu concurso para Professora Titular na UFRJ, a relação entre história e ficção é, em certa medida, retomada. Na leitura do Ensaio sobre a cegueira como um texto inscrito na história e em diálogo com *É isto um homem?*, de Primo Levi, você trabalha com a ideia da arte como sobrevida em ambos os textos. Desse modo, há aqui uma revisitação, não apenas de leituras anteriores do Ensaio, mas especialmente da História na literatura de José Saramago?

TCC – Pois é, eu tinha que acabar minha vida acadêmica em forma de fivela. E precisava dizer ainda o que podia sobre o Saramago. Eu já havia escrito um ensaio sobre o romance logo depois da sua publicação em 1995, em que o tratava *Ensaio sobre a cegueira* como uma alegoria dos desastres do fim de século. Resolvi voltar ao espantoso romance para virar a leitura num outro sentido. Também, e por acaso, eu acabara de ler há pouco tempo o Primo Levi de *É isto um homem?* e *A Trégua*. Não pretendia fazer uma palinódia, pensei, antes, que a literatura tem esse poder de revelar-se coerentemente a partir de vários ângulos. Primo Levi me deu duas novas entradas na ficção de José Saramago. A primeira foi a de perceber, relendo cuidadosamente o romance, que aquelas imagens dantescas – aquela descida aos infernos, aquele apocalipse aparentemente sem redenção – só poderiam ter sido concebidas por um escritor do século XX, em outras palavras, por alguém que tivesse sido contemporâneo do holocausto, o que ancorava imageticamente o livro na História. Não digo que não possamos ter tido, de lá para cá sobretudo, outros tantos Auschwitz. O Saramago, aliás, fez essa comparação quando esteve em Israel e na Palestina, creio que em 2002, para um tribunal – simbólico – para o qual estavam convidados nomes relevantes de várias áreas da cultura, da política, das artes, do pensamento. E foi muitíssimo criticado pela evocação metafórica: Auschwitz era referência intocável, e ele dissera que o que estava acontecendo com os palestinos naquele momento era uma impensável reedição de Auschwitz. Acho, até hoje, que foi um ato de extrema coragem. Um desastre diplomático, certamente, mas extremamente corajoso. O resultado foi ele ter os volumes do livro dos seus diálogos com Carlos Reis, que estava pronto para ser publicado em Israel, picotados, destruídos.

Mas voltando ao que eu dizia antes da digressão: Primo Levi me deu ainda uma outra via de leitura pelo fato de ele ter incluído no capítulo XI de *É isto um homem?* uma alusão ao Inferno de Dante, na cena de uma conversa que ele trava com um amigo do campo de concentração recordando versos da *Divina Comédia*, que lhe chegavam aos farrapos, incompletos, mas como uma necessidade absurda de compartilhar com o outro, que a não conhecia, aquela visão infernal, de modo a serem ambos capazes de intuir o próprio inferno que ali viviam. A arte, e nesse caso o livro eterno de Dante, não era uma evasão, era uma chance de se deslocar por momentos do dilaceramento do fato vivido para uma experiência semelhante, mas em que o real já fizera seu percurso de experiência trabalhada pela arte. Era a dor, mas era já poesia. Ora, o *Ensaio sobre a cegueira* é também uma catábase. E mais: também naquele inferno há um modo de transcender a desmesura da tragédia pela experiência da arte, cuja aura se duplica pelo formato de um jogo. Nesse caso o salto por sobre o inferno não vem pela literatura, mas pela pintura, através de um quadro compósito, impossível, um quadro que só é passível de

² CERDEIRA, Teresa Cristina. Primo Levi e José Saramago: o livro eterno e o quadro infinito. In: CERDEIRA, Teresa Cristina. *Formas de ler*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020. p. 15-45.

existir em *ekphrasis*, um quadro “da escrivaninha”, para evocar o título de um livro de Leyla Perrone-Moisés, *As flores da escrivaninha*. Um quadro, na verdade, infinito, que explode a bidimensionalidade ao introduzir a possibilidade da multiplicação em profundidade, e que reúne todos os estilos, todos os gêneros, todos os temas da pintura ocidental. Um quadro descrito por “um cego desconhecido” que simplesmente, antes de cegar, tinha ido a um museu. Enfim, Primo Levi abriu as portas do seu livro para eu enxergar, de outro modo, o *Ensaio* de José Saramago. Olhei, vi e reparei, seguindo a proposta do *Livro dos Conselhos*.

BRM – *Ainda uma vez a História. Em Da estátua à pedra: o autor explica-se*³, José Saramago apresenta uma reflexão acerca da sua trajetória literária e, ao lançar mão da metáfora da estátua e da pedra, propõe uma análise da sua obra que a aloca em dois momentos distintos. Nessa divisão, a presença da História vem considerada [e para grande parte da crítica] na chamada primeira fase, a fase da estátua: desde o *Levantado do chão* (1980) até *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), estando, portanto, o *Ensaio sobre a cegueira* (1995) a inaugurar um novo momento literário no percurso do escritor. Como você percebe a ideia de uma diluição da História nos romances da chamada segunda fase?

TCC – Ora bem, eu disse e vou repetir uma glosa da mesma Lídia ao Ricardo Reis de José Saramago: “o que o meu irmão diz é que não se deve fazer sempre fé no que os jornais escrevem”. E eu acrescento, algo despidoradamente: “não se deve fazer sempre fé no que os autores escrevem, sobretudo quando falam de sua própria obra”. O Saramago acerta muito nas suas intervenções. Em falando de direitos humanos, em falando de política, na agudeza com que olha para a história presente ou passada e não raro falando dos seus romances. Mas no caso da estátua e da pedra penso que ele derrapa em vários níveis (embora acerte em outros tantos). Derrapa quando ironiza o conceito de romance histórico quando atribuído aos seus romances, derrapa quando propõe uma divisão categórica da sua obra em duas partes estanques. A metáfora da estátua e a pedra foi como um achado que poderia até ter dado certo não fosse a radicalidade com que os sentidos se impuseram: na primeira parte da obra ele teria visto a estátua, o exterior da pedra; na segunda parte, a partir de *Ensaio sobre a cegueira* e *Todos os nomes* (acabado de sair) o autor mergulhava no interior da pedra. A minha questão é a de temer a facilitação de concluir que a fase da “pedra”, ao primeiro olhar, parecesse mais voltada para a interioridade e que os personagens da primeira fase ficassem reduzidos a figuras de menor densidade psicológica. Enfim, não acho que resultou bem. Acho que o texto tem momentos discutíveis, e até lamento que a academia tenha superestimado o seu valor gerando desde então uma espécie de chave de leitura da sua obra que deu demasiados filhotes ao longo do tempo.

³ SARAMAGO, José. *Da estátua à pedra: o autor explica-se*. In.: SARAMAGO, José. *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*. Belém, ed.ufpa; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013. p. 25-52.

BRM – Poética corporal e erótica verbal, *além de título de um dos seus artigos*⁴, *foi também um dos seus projetos de pesquisa abrangendo alguns escritores portugueses. No caso de Saramago, a sua investigação sobre o processo de erotização verbal da literatura colocou em evidência o lugar do feminino na obra do autor. Pode-se dizer que é por meio de uma linguagem erótica que Saramago subverte a representação feminina na literatura portuguesa até então produzida, rompendo com uma tradição literária?*

TCC – É Eduardo Lourenço, num ensaio de *A Europa e nós* – “Envoi et adieu à Madeleine” – quem afirma que a literatura portuguesa não deu conta de ler as figuras femininas em modo de liberdade. Ou talvez tenha dado conta de as ver como o que sempre foram, figuras mais ou menos acanhadas numa sociedade eminentemente falocêntrica. Daí que ele não discuta, por exemplo, a origem francesa do *Amadis* ou das *Cartas portuguesas*, em que a freira de Beja, tal como aparece nas cartas que escreve, não cabe nos limites portugueses. Ela é tão somente uma ficção libertária, de origem francesa, capaz de criar amores proibidos entre um cavaleiro e uma mulher reclusa que não pôde, afinal, deixar de sê-lo. Do mesmo modo, um fosso real, não epidérmico, de repetição de uma mera história de adultério, separa Emma Bovary da Luísa do *Primo Basílio*. Um fosso de oito séculos, em que o corpo e o espírito das ficções portuguesas da mulher – certamente por coerência realista – não foram capazes de construir para elas um espaço de liberdade para serem “senhoras do seu sexo”: Emma morre como Luísa, mas morre por escolha, por desafio à pequenez do mundo que a cercava, enquanto Luísa nem sequer é punida pelo marido, é antes punida absurdamente pela mesquinhez da sociedade, tendo os belos cabelos cortados e definhando passivamente até morrer. Como se Eça, que havia bebido em Flaubert, fosse constrangido por coerência interna, por verossimilhança, a matar sua heroína.

E agora, José? E agora, José Saramago? Que representam as mulheres nessa ficção que desponta no último quartel do século XX? A garantia da assunção de um corpo erótico feminino tem, na miragem de uma linguagem erótica, o seu duplo. Desde *Levantado do chão*, epopeia campesina na luta pela terra, corre em paralelo à ação dos homens uma revolução feminina que vai de Sara da Conceição, sombra na sombra à espera do marido, até a Maria Adelaide Espada, que vive a revolução de Abril certamente por intuir, a seu modo, que não era sábio ser apenas expectadora do mundo. E os exemplos se acumulam numa desafiadora Blimunda, mulher da terra que se levanta até aos ares porque compreende que as vontades dos homens é que fazem mover a passarola; numa Lídia, que ensina ao senhor doutor Ricardo Reis, poeta de odes clássicas, que os jornais podem mentir pois nem tudo o que está escrito fica para sempre inscrito; ou uma Madalena, amante livre, que é mentora de um até então ingênuo Jesus, não mais o Mestre, mas seu aprendiz. E passaríamos por uma Joana Carda, que risca no chão a fenda da alegórica separação da península ibérica que navegaria unida, como uma improvável balsa de pedra, até encontrar seu lugar de adequação histórica no Atlântico sul. E a liderança feminina se faz mentora da liberdade de Raimundo Silva, na *História do cerco de Lisboa*, e mentora da força e da reconquista da dignidade através dos olhos da mulher do médico, que o autor não poupou da dor de ver o horror em que estavam todos mergulhados. E para não tornar essas palavras numa enumeração quase infinita, basta ir até ao romance

⁴ CERDEIRA, Teresa Cristina. José Saramago: poética corporal e erótica verbal. In.: CERDEIRA, Teresa Cristina. *A mão que escreve: ensaios de literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014. p. 176-196.

inacabado *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*, em que desponta ainda uma mulher que muda seu nome de "berta" para "felícia", por simples coerência, para não ter que carregar consigo o peso do nome do canhão ferroviário alemão que bombardeou Paris, na primeira guerra, estando ele a uma extraordinária distância de cento e vinte quilômetros de distância da capital francesa. Mulheres que agem, que escolhem, que lutam. E um autor seduzido por elas, abrindo-lhes um espaço na modernidade para se tornarem agentes e não apenas pacientes da História. Tudo isso numa linguagem que também as erotiza, seja por elipse, como na cena de amor de Blimunda e Baltasar, seja por uma dinâmica verbal feita de ritmos e de ecos de linguagem ("Aprende, aprende meu corpo"), de reiterações imagéticas (o nó e o cordel que unem Faustina e João Mau-Tempo), ou de uma revolução de sentidos sinestesticamente associados (a voz, o perfume e a textura das roupas da mulher desconhecida de *Todos os Nomes*), ou ainda das imagens plásticas que fazem da mulher do médico em *Ensaio sobre a cegueira* uma Marianne sem a bandeira simbólica da liberdade, porque os sacos de comida que carrega são demasiado pesados para se erguerem, mas suficientemente eficazes para saciar a fome e salvar vidas. José Saramago se faz, assim, herdeiro da sedução de Ouroana e da força de Bovary, deixando para o futuro uma linhagem de novas mulheres portuguesas.

BRM – José Saramago costumava dizer que não separava o cidadão do escritor e fez uso da sua voz para um constante e incansável enfrentamento dos poderes, apresentando-se como um escritor politicamente engajado. Distante de um tom panfletário, a pensar a produção romanesca de Saramago no sentido de uma literatura como instrumento contra ideológico, como você propôs em José Saramago: o romance contra a ideologia⁵, considera que esta seria uma questão continuamente perseguida por Saramago em sua literatura?

TCC – Sem sombra de dúvida. Esses cem anos de José Saramago que comemoramos é menos uma festa do que a consciência de uma falta. Porque os livros estão aí "como uma galáxia pulsante", e não envelhecerão nunca porque, muito bejaminianamente, eles são obra de um grande contador de histórias que é suficientemente inteligente e perspicaz para, de dentro da abundância barroca da sua linguagem, deixar as elipses necessárias, deixar vazios, fendas e frestas, aquele inacabado por onde os textos se renovem a cada leitura. As conclusões não estão todas expostas e sabem a importância dos seus sentidos múltiplos. Como que protegidas das variadas intempéries, elas fogem da extrema visibilidade e permanecem como aquelas sementes, dizia Benjamin, encontradas depois de milênios nas tumbas dos faraós, sempre prontas a germinar. Os livros ficarão. O que nos falta e nos faltará sempre é a voz interveniente do cidadão José Saramago, voz de alguém que tinha os pés fincados no solo da história e que não se abstinha de participar, porque sabia olhar, ver e reparar. Não deixou que o mundo lhe escorresse por entre os dedos. E a intervenção era, no seu caso, necessariamente contra-ideológica, se ideologia não se entender, ingenuamente, como um conjunto de ideias, mas – ao contrário e sobretudo – como um véu que esconde o fato, que o encobre, em prol de valores que o poder só faz reiterar em seu próprio nome e benefício.

⁵ CERDEIRA, Teresa Cristina. José Saramago: o romance contra a ideologia. In.: CERDEIRA, Teresa Cristina. *Formas de Ler*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020. p. 101-114.

BRM – *Parece-me inevitável não pensar na coincidência de estarmos, aqui no Brasil, no mesmo ano em que celebramos o centenário de José Saramago, em um momento político decisivo para a democracia e, nesse sentido, parece mais aguda a falta que sentimos da voz lúcida do escritor entre nós. No último pleito eleitoral, em 2018, quando eleitoras e eleitores portaram consigo, durante a votação, livros, José Saramago figurou em primeiro lugar⁶ dentre os autores de ficção. Mais que um considerável reconhecimento ao escritor-cidadão, há aqui um manifesto que acredita na literatura como arma contra a barbárie. Em tempos de banalização do horror, a literatura se faz presente como resistência, como esperança na continuidade da vida humana digna?*

TCC – A literatura não muda o mundo, mas ajuda as pessoas a mudarem o mundo. É Paulo Freire, mas podia ser José Saramago. Vou levar este ano também o meu livro quando for votar. E acabo de escolhê-lo: vai ser *Levantado do chão*, aquele que me fez outra, aos 30 anos. A gente tem desses ciclos. Aos 20, para mim, tinha sido *A Condição humana*, de André Malraux. Hoje, nesse 2 de outubro de 2022 que se aproxima, é hora de crer na primavera da terra e repetir que nos podemos *levantar do chão* porque o brilho desta estrela “é de justiça”.

BRM – *Para finalizar, volto ao início, à dedicatória que José Saramago lhe escreveu quando do seu primeiro encontro com o autor. Transcorrida uma profícua trajetória de pesquisa sobre a obra de Saramago, e ainda a considerar a construção monumental da literatura do escritor que se seguiu à publicação de *Levantado do chão*, como você a relê?*

TCC – Penso que a obra de José Saramago é uma obra imensa, não necessariamente feita de livros todos da mesma dimensão e grandeza. Nenhum escritor escreveu apenas obras-primas. Mas é um conjunto pujante, que aconteceu na literatura portuguesa do século XX, que a fez ultrapassar fronteiras e que, enfim, bem mereceu o Prêmio Nobel que lhe foi atribuído em 1998, numa cerimônia em que falaram juntos o escritor e o cidadão para lembrar que a história do nosso mundo merece *ser contada de outra maneira*.

⁶ DALCASTAGNÈ, Regina; COSTA, Rosilene Silva da. Quando os livros saíram para votar. *Suplemento Pernambuco*, Recife, 23 nov. 2018. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/2195-quando-os-livros-sa%C3%adram-para-votar.html>. Acesso em: 14 set. 2022.