

IMPRESA DA  
UNIVERSIDADE  
DE COIMBRA  
COIMBRA  
UNIVERSITY  
PRESS

CARLOS REIS (ORG.)

# JOSÉ SARAMAGO

20 ANOS COM O PRÉMIO NOBEL

O Congresso Internacional "José Saramago: 20 Anos do Prémio Nobel" foi uma oportunidade privilegiada para se pensar e debater a obra de um grande escritor. Durante os três dias em que teve lugar, o congresso permitiu atualizar conhecimentos e abrir caminhos de reflexão sobre praticamente todos os aspetos da vasta e multifacetada obra do escritor: os seus romances e os grandes temas que neles estão representados, as personagens e os seus modos de existência, a poesia e o teatro, a crónica e as adaptações da ficção a outras artes foram objeto de cerca de cinco dezenas de comunicações, da autoria de participantes oriundos de vários países, com destaque para Portugal e o Brasil.



I N V E S T I G A Ç Ã O



**EDIÇÃO**

Imprensa da Universidade de Coimbra  
Email: [imprensauc@ci.uc.pt](mailto:imprensauc@ci.uc.pt)  
URL: [http://www.uc.pt/imprensa\\_uc](http://www.uc.pt/imprensa_uc)  
Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

Centro de Literatura Portuguesa

**COORDENAÇÃO EDITORIAL**

Imprensa da Universidade de Coimbra

**CONCEÇÃO GRÁFICA**

Imprensa da Universidade de Coimbra

**INFOGRAFIA DA CAPA**

Mickael Silva

**IMAGEM DA CAPA**

Botelho / CC BY-SA  
(<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0>)

**PRÉ-IMPRESSÃO**

Jorge Neves

**EXECUÇÃO GRÁFICA**

KDP

**ISBN**

978-989-26-1973-6

**ISBN DIGITAL**

978-989-26-1974-3

**DOI**

<https://doi.org/10.14195/978-989-26-1974-3>



CÂMARA MUNICIPAL  
**COIMBRA**



**REPÚBLICA  
PORTUGUESA**



Fundação  
José Saramago



IMPRESA DA  
UNIVERSIDADE  
DE COIMBRA  
COIMBRA  
UNIVERSITY  
PRESS

CARLOS REIS (ORG.)

# JOSÉ SARAMAGO

## 20 ANOS COM O PRÉMIO NOBEL

(Página deixada propositadamente em branco)

## ÍNDICE

Nota Prévia. . . . .	11
----------------------	----

### COMUNICAÇÕES

<b>Cartografias imaginárias: representações de espaços distópicos em José Saramago, José Eduardo Agualusa e Ignácio Loyola de Brandão. . .</b>	<b>15</b>
--	-----------

ANA MARGARIDA FONSECA

<b>À glória da personagem: figuras impalpáveis merecedoras de estátua. . . . .</b>	<b>31</b>
--	-----------

ANA MARIA COELHO SILVA WERTHEIMER

<b>A párodia em <i>In Nomine Dei</i>. . . . .</b>	<b>49</b>
---	-----------

ANTONIO AUGUSTO NERY / CECÍLIA THAIS HAMM

<b>O oco existencial ou a busca pelo sentido humano: relações entre poesia e história na poética de Fernando Pessoa e José Saramago . . . . .</b>	<b>63</b>
---	-----------

BEATRIZ SCHNEIDER DA COSTA

<b>Ensaio sobre a lucidez política de José Saramago – Elementos para um estudo de filosofia política. . . . .</b>	<b>79</b>
---	-----------

BURGHARD BALTRUSCH

<b>O método da anarquia: epistemologia da história na narrativa saramaguiana</b>	<b>99</b>
--	-----------

CARLOS M. ALVES MACHADO

<b><i>Ensaio sobre a cegueira</i>: ensaio sobre o mal. . . . .</b>	<b>123</b>
--	------------

CARLOS NOGUEIRA

<b>The reception of José Saramago's <i>O ano da morte de Ricardo Reis</i> in the anglophone world: translation and criticism. . . . .</b>	<b>143</b>
CHRISTOPHER ROLLASON	
<b>Circunvoluções: José Saramago e ficção científica . . . . .</b>	<b>159</b>
DANIELA MADURO	
<b>A representação do devir-humano em <i>A viagem do elefante</i>, de José Saramago . . . . .</b>	<b>175</b>
DANIELE DOS SANTOS ROSA	
<b>O conceito de cidadania no teatro de José Saramago. . . . .</b>	<b>193</b>
DIEGO JOSÉ GONZÁLEZ MARTÍN	
<b>Intermedialidade e hipertextualidade na adaptação cinematográfica de <i>O homem duplicado</i> . . . . .</b>	<b>207</b>
EDUARDO NUNES	
<b>O duplo do duplo: <i>O homem duplicado</i> no verbo e na imagem . . . . .</b>	<b>223</b>
ELIANE FITTIPALDI PEREIRA	
<b>«José»: a personagem e possíveis bifurcações . . . . .</b>	<b>243</b>
FERNANDA PEIXOTO	
<b>Recensão e arrependimento: o Saramago crítico literário e a apreciação de <i>O Delfim</i> de José Cardoso Pires . . . . .</b>	<b>267</b>
GABRIELLA MENDES	
<b>Consciência metalinguística sobre a imagem do poeta/artista na poesia de José Saramago e Manoel de Barros. . . . .</b>	<b>277</b>
IGOR ROSSONI	
<b><i>Ensaio sobre a cegueira</i>: a clarividência feminina à luz da cegueira . . . . .</b>	<b>289</b>
ISA MARGARIDA VITÓRIA SEVERINO	
<b>Futuro e «transibericidade»: José Saramago em diálogo com ensaístas catalães . . . . .</b>	<b>299</b>
ISABEL ARAÚJO BRANCO	



<b>A mulher nos interstícios da trama: análise da construção da personagem feminina em <i>O Conto da ilha desconhecida</i> . . . . .</b>	<b>309</b>
JOANA VIDEIRA	
<b>José Saramago e o jornalismo de compromisso político num contexto de impossível imparcialidade informativa . . . . .</b>	<b>323</b>
JOÃO FIGUEIRA	
<b>Reinvenção saramaguiana de Ricardo Reis: impassibilidade perante o espetáculo do mundo . . . . .</b>	<b>341</b>
JOSÉ CÂNDIDO DE OLIVEIRA MARTINS	
<b>«Estar mais e andar menos»: a experiência do medievo na viagem a Portugal de José Saramago . . . . .</b>	<b>361</b>
JOSÉ MANUEL SIMÕES / RAQUEL SABINO	
<b><i>Caim</i> e uma sobrevida post-moderna . . . . .</b>	<b>371</b>
JOSÉ VIEIRA	
<b><i>Levantado do chão</i>, de José Saramago: uma leitura do povo e da terra . . . .</b>	<b>387</b>
JULIANA MORAIS BELO	
<b>Entre a loucura e a cegueira: a sobrevida literária de Camões em <i>Que farei com este livro?</i> . . . . .</b>	<b>401</b>
KATHRYN BISHOP-SANCHEZ	
<b>Saramago cronista: el hombre frente al espejo . . . . .</b>	<b>415</b>
LAURA VENTURA	
<b>La alegoría del reino en <i>El Evangelio según Jesucristo</i>: una historia del encuentro entre Jesús y Dios . . . . .</b>	<b>431</b>
LOLA ESTEVA DE LLOBET	
<b>Entre um <i>Manual</i> e <i>A maior flor do mundo</i>, de José Saramago, do livro ao curta-metragem . . . . .</b>	<b>447</b>
LUCI RUAS	
<b>A sobrevida de uma personagem saramaguiana na obra saramaguiana . . . .</b>	<b>463</b>
MARCELO PACHECO SOARES	

<b>Ricardo Reis ao espelho: Adamastor</b> . . . . .	477
MARCO ANDRÉ FERNANDES DA SILVA	
<b>Os desassossegos do jornalismo na redação de <i>A Noite</i></b> . . . . .	495
MARIA DO SOCORRO FURTADO VELOSO	
<b>Vozes polêmicas e polifônicas em <i>Ensaio sobre a cegueira</i> de José Saramago</b>	511
MARILANI SOARES VANALLI	
<b>Al encuentro de los <i>Hombres imaginarios</i></b> . . . . .	529
MARISA LEONOR PIEHL	
<b>A receção da obra de José Saramago na Suécia (1983-1998)</b> . . . . .	539
MAURO CAVALIERE	
<b>A morte como representação do feminino em <i>As intermitências da morte</i></b>	557
MAURO DUNDER	
<b>Os «apontamentos» de José Saramago no <i>Diário de Notícias</i> em 1975</b> . . . . .	567
MIGUEL REAL	
<b>‘Poetic existence’ and ‘reflective sorrow’ as an experience of alienation of masculine heroes in José Saramago’s work</b> . . . . .	599
MIRIAM RINGEL	
<b>“Debaixo da sombra que a criança levanta”: ler hoje <i>O ano de 1993</i></b> . . . . .	621
ORIETTA ABBATI	
<b>intertextualidades transmediais expressionistas em <i>Ensaio sobre a cegueira e Blindness</i>, de Fernando Meirelles</b> . . . . .	637
PATRÍCIA SILVA	
<b>Ditadura e representação monumental da história em <i>O ano da morte de Ricardo Reis</i></b> . . . . .	653
PAULO OCTÁVIO NUNES DIAS TEIXEIRA	
<b>José Saramago e a necessidade de termos olhos quando outros já os perderam</b> . . . . .	669
PEDRO FERNANDES DE OLIVEIRA NETO	

<b>«No dia seguinte ninguém morreu». Realismo fantástico-maravilhoso, ironia e alegoria em <i>As intermitências da morte</i> de José Saramago . . . . .</b>	<b>689</b>
PIERO CECCUCCI	
<b>Do Olimpo a Jerusalém: um passeio pela dramaturgia de Saramago em <i>In Nomine Dei</i> . . . . .</b>	<b>709</b>
RENAN MARQUES LIPAROTTI	
<b>Que farei com este filme? Saramago na sala de aula e no cinema. . . . .</b>	<b>721</b>
RUI GUILHERME SILVA	
<b>Os mitos poéticos de José Saramago . . . . .</b>	<b>739</b>
SANDRA FERREIRA	
<b>Personagem em fuga do autor: a figuração de Jesus no <i>Evangelho de Saramago</i> . . . . .</b>	<b>759</b>
SARA GRÜNHAGEN	
<b>“Vejo passar o tempo”: a temporalidade e os seus (in)fluxos nas crônicas de José Saramago . . . . .</b>	<b>775</b>
TITO EUGÊNIO SANTOS SOUZA	
<b>Nexos, temas e obsessões de José Saramago em os <i>Poemas possíveis</i> . . . . .</b>	<b>789</b>
WAGNER RODRIGUES ARAUJO	
<b>Alegorias, religião e mito em <i>As intermitências da morte</i>, de José Saramago . . . . .</b>	<b>805</b>
WODISNEY CORDEIRO DOS SANTOS / ANTONIA CLAUDIA DE ANDRADE CORDEIRO	

(Página deixada propositadamente em branco)

## NOTA PRÉVIA

Durante três dias, a 8, 9 e 10 de outubro de 2018, reuniu-se em Coimbra o Congresso Internacional “José Saramago: 20 Anos do Prémio Nobel”. Organizada pelo Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra e pela Câmara Municipal de Coimbra, esta alargada reunião científica sobre José Saramago – de facto, a mais ampla e internacionalizada que alguma vez ocorreu – destinava-se, antes de mais, a assinalar a efeméride que deu título ao congresso. Assim se fez, com a formalidade académica e com a projeção pública que as circunstâncias justificavam.

Para além disso, o Congresso Internacional “José Saramago: 20 Anos do Prémio Nobel” foi aquilo que tinha de ser: uma oportunidade privilegiada para se pensar e debater a obra de um grande escritor. Durante os três dias em que teve lugar, o congresso permitiu atualizar conhecimentos e abrir caminhos de reflexão sobre praticamente todos os aspetos da vasta e multifacetada obra do escritor: os seus romances e os grandes temas que neles estão representados, as personagens e os seus modos de existência, a poesia e o teatro, a cronística e as adaptações da ficção a outras artes foram objeto de cerca de cinco dezenas de comunicações, da autoria de participantes oriundos de vários países, com destaque para Portugal e o Brasil. São essas comunicações que agora se publicam.

As conferências apresentadas em plenário e em mesas redondas serão publicadas em livro pela Fundação José Saramago. Juntamente com elas, as comunicações que aqui se encontram darão ao estudioso uma imagem muito completa do estado presente dos estudos saramaguianos, ao mesmo tempo que reafirmam o vigor e a atualidade do admirável legado literário de José Saramago.

Este é também o momento para registar e agradecer os apoios que o Congresso Internacional “José Saramago: 20 Anos do Prémio Nobel” recebeu. Desde logo, o da Câmara Municipal de Coimbra, entidade coorganizadora e anfitriã dos trabalhos que tiveram lugar no Convento São Francisco, mas também a Fundação José Saramago e a Porto Editora. Agradeço igualmente à Escola Profissional da Guarda, cujos alunos colaboraram em várias sessões do congresso com a leitura de textos de Saramago, e ao grupo Éter, que apresentou a adaptação dramática d’*O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Uma palavra de reconhecimento também é devida à Imprensa da Universidade de Coimbra e ao seu diretor, Prof. Delfim Leão, por acolher sob a sua chancela a edição em formato digital desta coletânea.

Por fim (mas num lugar especial), agradeço à bolsista de investigação Raquel Brandão do Sêro a colaboração ativa que me deu na preparação desta publicação; agradeço ainda à equipa de monitores cujo trabalho competente e dedicado ajudou a fazer com que o Congresso Internacional “José Saramago: 20 Anos do Prémio Nobel” tivesse o êxito que em geral foi reconhecido.

CARLOS REIS

## COMUNICAÇÕES

(Página deixada propositadamente em branco)



ANA MARGARIDA FONSECA

*Centro de Estudos Comparatistas/Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa  
Unidade para o Desenvolvimento do Interior (IPG)*

ORCID: 0000-0002-4730-9641

**CARTOGRAFIAS IMAGINÁRIAS:  
REPRESENTAÇÕES DE ESPAÇOS DISTÓPICOS  
EM JOSÉ SARAMAGO, JOSÉ EDUARDO AGUALUSA  
E IGNÁCIO LOYOLA DE BRANDÃO**

**IMAGINARY CARTOGRAPHIES:  
REPRESENTATIONS OF DYSTOPIC SPACES IN  
JOSÉ SARAMAGO, JOSÉ EDUARDO AGUALUSA  
AND IGNÁCIO LOYOLA DE BRANDÃO**

**RESUMO:** As representações distópicas ocupam, na literatura contemporânea, um lugar de grande relevância, pelo potencial reflexivo acerca do presente, das possibilidades de futuro, e da urgência de pensar ambos criticamente. Assim, a distopia abre um espaço fundamental na representação das sociedades atuais e dos seus maiores problemas, como o totalitarismo, a asfixia cultural ou a degradação ambiental. Deste modo, a função do impulso utópico divide-se entre a concessão de poder e a imaginação da mudança, tendo em vista a produção de um futuro coletivo que contrarie as ambiguidades do presente. Com a presente comunicação, propomo-nos abrir um espaço de análise e reflexão em torno de três textos literários em língua portuguesa nos quais está presente uma perspetiva apocalíptica do futuro: *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago, *Barroco Tropical* de José Eduardo Agualusa e *Não verás país nenhum* de Ignácio Loyola de Brandão. Mais concretamente, interessa-nos observar a representação de espaços distópicos em cada uma das narrativas, tendo presente a interseção das leituras do mundo e a existência de referentes ligados à vida na cidade (como ruas, edifícios públicos e habitações). Consideraremos igualmente o contexto de uma pós-colonialidade que aproxima Portugal, Angola e o Brasil, questionando o papel de uma historicidade comum assente em relações desiguais de poder e em mecanismos de exploração humana, que os novos modelos pós-imperiais em grande parte reproduzem.

**Palavras-chave:** Distopia; pós-colonialidade; José Saramago; José Eduardo Agualusa; Ignácio Loyola de Brandão.

**ABSTRACT:** Dystopian representations occupy, in contemporary literature, a place of great relevance because of the reflective potential about the present, the possibilities for the future, and the urgency of thinking both critically. Thus, dystopia is of great importance in representing today's societies and their greatest problems, such as totalitarianism, cultural asphyxia or environmental degradation. The function of the utopian impulse is divided between the concession of power and the imagination of change, with a view to producing a collective future that counters the ambiguities of the present. With this article, we propose to open a space for analysis and reflection around three literary texts in Portuguese language in which an apocalyptic perspective of the future is present: *Ensaio sobre a Cegueira* by José Saramago, *Barroco Tropical* by José Eduardo Agualusa and *Não verás país nenhum* by Ignácio Loyola de Brandão. More specifically, we are interested in observing the representation of dystopian spaces in each of the narratives, keeping in mind the intersection of world readings and the existence of referents linked to city life (such as streets, public buildings and dwellings). We will also consider the context of a post-coloniality that brings Portugal, Angola and Brazil closer together, questioning the role of a common historicity based on unequal power relations and mechanisms of human exploitation, which the new post-imperial models largely reproduce.

**Keywords:** Dystopia; postcolonialism; José Saramago; José Eduardo Agualusa; Ignácio Loyola de Brandão.

O dia de amanhã é a nossa utopia. É com o trabalho do hoje que se constrói não já a utopia de amanhã, porque essa, a utopia, já vemos que não é tão modesta; em questões da noção de tempo, sempre se projeta não se sabe quando, não se sabe onde, com essa pequena vida que temos e com a nossa relativa esperança de que amanhã ainda estaremos todos vivos, é com o trabalho do hoje que este amanhã será. (Saramago, 2014)

As palavras de José Saramago, proferidas em 2005, no Fórum Social Mundial em Porto Alegre, introduzem de forma provocatória a reflexão a que nos propomos nestas breves páginas: o papel da utopia (e sobretudo do seu contraponto distópico) na ficção pós-colonial de língua portuguesa, enquanto forma de resistência e apelo à mudança nas sociedades contemporâneas. Na verdade, e por mais de uma vez, Saramago declarou-se anti-utópico, desejando ver substituído esse desejo vago de um mundo melhor por uma ação concreta e dirigida para o aperfeiçoamento real da sociedade.

Importa, no entanto, sublinhar que esta relutância do escritor face à utopia se refere essencialmente a um entendimento tradicional da mesma, enquanto irreabilidade ou quimera, de sentido desresponsabilizador pois se atira para um distante amanhã a promessa de um mundo novo. O pensamento utópico pode facilmente conduzir ao imobilismo ou mesmo ao totalitarismo, e são esses os riscos que Saramago decididamente rejeita. Como observa Terry Eagleton, é necessário contrariar o perigo de um utopianismo que se esgote no desejo inútil, em vez de perseguir o desejo realizável, fazendo o sujeito ficar refém de uma irresolúvel espera. A alternativa reside numa atitude que se aproprie do presente, de forma a procurar ativamente um futuro possível, que ultrapasse a insatisfação com realidade: “A utopian thought that does not risk simply making us ill is one able to trace within the present that secret lack of identity with itself which is the spot where a feasible future might germinate – the place where the future overshadows and hollows out the present’s spurious repleteness.” (Eagleton 1990: 25-6).

Deste modo, propõe-se uma conceção construtiva e mobilizadora de utopia, na esteira de Ernest Bloch, que remete o conceito para a ideia de “imaginação construtiva”. O poder anticonformista do pensamento utópico exige, como diz Boaventura Santos Silva, “compreensão profunda da realidade” pois se torna “chamada de atenção para o que não existe como (contra)parte integrada, mas silenciada, do que existe” (Santos, 1994:278). Na verdade, sendo uma *ucronia* (não-tempo) e uma *utopia* (não-lugar), aponta para um estado ideal que não existe no presente, mas pode ser alcançado no futuro.

E se a utopia, assim entendida, contém desde logo o gérmen da mudança, o seu reverso – a distopia – constitui uma forma de inquietação porventura ainda mais poderosa. Geralmente descrita como uma *anti-utopia* ou uma *utopia negativa*, a distopia põe em cena a representação de sociedades opressoras e totalitárias, nas quais são reconhecíveis traços do presente, amplificados e hiperbolizados.

Desde o clássico *A Máquina do Tempo* (1895) de H. G. Wells, por muitos considerada a primeira obra distópica, até às recentes séries de *young adult fiction* (como *Os Jogos da Fome* de Suzanne Collins), poder-

-se-á afirmar que as representações distópicas têm vindo a ocupar um lugar de cada vez maior relevância, pelo potencial reflexivo acerca do presente, das possibilidades de futuro, e da urgência de pensar ambos criticamente. A distopia abre um espaço fundamental na representação das sociedades atuais e dos seus maiores problemas, como o totalitarismo, a asfixia cultural ou a degradação ambiental. Deste modo, a função do impulso utópico divide-se entre a concessão de poder e a imaginação da mudança, tendo em vista a produção de um futuro coletivo que contrarie as ambiguidades do presente.

Em contexto pós-colonial, a literatura distópica surge como um dos caminhos para representar as sociedades descolonizadas, expondo as contradições de regimes que prometeram mundos novos mas acabaram por reproduzir as estruturas de poder e controlo dos antigos colonizadores, mudando apenas os protagonistas. Assim, refere J. M. de Sousa Nunes, um dos alvos preferenciais da crítica distópica é “a constrição do nãoconformismo por via da referida apropriação totalitária” ou ainda “a asfixia cultural provocada por omnipresente propaganda, censura e repressão operadas pelo estado ditatorial ao visar impor como exclusiva a moral que favorece a sua estratégia de poder absoluto”.

De forma idêntica, Bill Ashcroft esclarece que o utopianismo pós-colonial representa o desejo de um mundo melhor, o próprio espírito da esperança (2012:3), uma vez que “todas as utopias são críticas” (2012:12) e as diferentes manifestações do género são quase sempre uma denúncia do estado de opressão experienciado num dado contexto histórico. Assim, a distopia não é simplesmente o oposto da utopia, mas antes uma utopia que não foi bem sucedida, ou que funciona apenas para uma elite (Gordin *et al.* 2010: 1), conduzindo a uma sociedade que em muitos aspetos se aparenta com a realidade, mas com a marca da injustiça, da desordem e do caos. A preocupação com o presente mostra-se, assim, prioritária, de modo a prevenir um futuro apocalíptico.

Com o presente texto, propomo-nos refletir acerca de três romances distópicos em língua portuguesa, provenientes de três continentes distintos: *Ensaio sobre a Cegueira* do português José Saramago (1995), *Barroco Tropical* do angolano José Eduardo Agualusa (2009) e *Não verás*

*país nenhum* do escritor brasileiro Ignácio Loyola de Brandão (1981). Mais concretamente, interessa-nos observar a representação de espaços distópicos em cada uma das narrativas, tendo presente a interseção das leituras do mundo e a existência de referentes ligados à vida na cidade (como ruas, edifícios públicos e habitações), assim como as possíveis propostas de mudança entrevistas nos textos. Consideraremos igualmente o contexto de uma pós-colonialidade que aproxima Portugal, Angola e o Brasil, questionando o papel de uma historicidade comum assente em relações desiguais de poder e em mecanismos de exploração humana, que os novos modelos pós-imperiais em grande parte reproduzem.

### **A cidade como espaço concentracionário**

Os três romances selecionados projetam um tempo e espaço futuros, marcados pela crueldade e pelo desespero, num ambiente de desesperança tanto em termos humanos quanto ambientais.

No aclamado romance de José Saramago, a epidemia da “cegueira branca”, de início súbito e inesperado, dá o mote para a representação de uma sociedade desumanizada, onde a barbárie se apodera da quase totalidade dos indivíduos e a luta pela sobrevivência se sobrepõe a sentimentos de solidariedade ou compaixão. Situado num tempo e espaço indefinidos, a descrição do espaço urbano remete para uma qualquer grande cidade atual, possibilitando um reconhecimento inicial dos referentes (ruas, automóveis, semáforos, prédios, consultórios, sinaléticas...) para, progressivamente, e à medida que epidemia alastra e as estruturas sociais colapsam, se instalar no leitor a estranheza e o desconforto.

O encerramento dos cegos no espaço abjeto do hospício hiperboliza as consequências da perda de liberdade e autodeterminação. Matar ou ser morto parece ser a única opção disponível, num ambiente de contínua degradação quer física quer moral. A violência extrema do episódio da violação coletiva põe a nu a radicalidade do sofrimento e abre portas para a revolta, materializada no atear do incêndio; contudo, o poder salvífico do fogo, numa remissão para o contexto bíblico da redenção,

não é suficiente para reverter o percurso apocalíptico da cidade. Depois de regressarem às ruas, a esperança rapidamente se desfaz, pois o que encontram no exterior não é substancialmente diferente daquilo que tinham experienciado no interior:

Como está o mundo, tinha perguntado o velho da venda preta, e a mulher do médico respondeu, Não há diferença entre o fora e o dentro, entre o cá e o lá, entre os poucos e os muitos, entre o que vivemos e o que teremos de viver, E as pessoas, como vão, perguntou a rapariga dos óculos escuros, Vão como fantasmas, ser fantasma deve ser isto, ter a certeza de que a vida existe, porque quatro sentidos o dizem, e não a poder ver. (Saramago, 1995:232)

A alteridade do espaço é fundamental para compreender a dimensão distópica de *Ensaio sobre a Cegueira*, uma vez que a degradação provocada pela cegueira apenas amplifica o que eram já sinais presentes no espaço urbano. Na verdade, o primeiro episódio de cegueira ocorre no meio de um trânsito caótico, com condutores irritados pela espera e um homem que de bom samaritano rapidamente passa a ladrão. Assim, tudo o que se segue é a procura de representação dessa cidade *outra* que se insinua já no presente e que, se nada for feito, tomará de assalto os tempos futuros.

Keith Booker observa precisamente que a principal estratégia literária da literatura distópica é a desfamiliarização: “by focusing their critiques of society on imaginatively distant settings, dystopian fictions provide fresh perspectives on problematic social and political practices that might otherwise be taken for granted or considered natural and inevitable.” (Booker, 1994:4). Na verdade, o efeito crítico aprofunda-se através deste jogo entre o que é reconhecível e o que é diferente; e nos três textos tal mecanismo é notório.

Esta dimensão de alteridade, sob uma forma mais extrema, está igualmente presente em *Não verás país nenhum* de Ignácio de Loyola Brandão. Nesta obra representa-se a cidade de São Paulo num futuro indeterminado, algures no século XXI, sob os efeitos devastadores do aquecimento global, que destruiu a natureza e forçou uma sinistra reorganização da

vida na cidade e no país. Também neste texto existe o reconhecimento de aspetos fundamentais da vida urbana, como transportes públicos, prédios e estabelecimentos comerciais, mas o fosso entre o *agora* do leitor e o *agora* ficcional é abissal. Todos os alimentos são artificiais, o calor é sufocante, não há plantas, não há chuva, a água é racionada e reciclada da urina, as mulheres foram esterilizadas. A mega metrópole encontra-se dividida em zonas rigorosamente delimitadas, dos Círculos Oficiais Permitidos aos Acampamentos Paupérrimos, e qualquer transgressão implica a morte ou a prisão.

Perante tal cenário, que se cruza com o território literário da ficção científica, poder-se-ia correr o risco de perder a ligação crítica ao presente; porém, não é isso que sucede, uma vez que desde o início da obra se observa a preocupação em recuperar a memória histórica tanto de um passado mais remoto – o romance começa com a transcrição de uma carta do Marquês de Pombal ao rei de Portugal acerca do corte das árvores de mangue – como do século XX brasileiro, com reiteradas referências, por exemplo, à ditadura militar e ao (precário) período de redemocratização do país, os *abertos oitenta*. Deste modo, a distopia de Loyola Brandão recupera traços do passado recente e da contemporaneidade não só brasileira (embora o enraizamento nacional seja bastante marcado), mas também mundial, no que diz respeito à degradação ambiental em termos de aquecimento do planeta, desflorestação e esgotamento dos recursos hídricos.

Dos textos em análise, o único que se encontra ancorado numa temporalidade identificada é *Barroco Tropical*. José Eduardo Agualusa situa a ação em Luanda no ano 2020, configurando assim um futuro não demasiadamente longínquo relativamente ao presente da escrita, o que facilita o reconhecimento de características que faziam já parte do quotidiano da capital angolana em 2009. Reiterando a ideia de excesso, o narrador insiste na representação dos extremos e das antíteses de que a cidade é feita, entre a festa e a tragédia, a escuridão e a luz, a tradição e a modernidade, o passado e o futuro, a abundância e a escassez, o luxo ilimitado e a pobreza extrema:

Luanda corre a toda a velocidade em direcção ao Grande Desastre. Oito milhões de pessoas aos uivos, aos choros e às gargalhadas. Uma festa. Uma tragédia. Tudo o que pode acontecer acontece aqui. O que não pode acontecer, acontece igualmente. Estamos no século XXI. Estamos lá muito atrás. Estamos mergulhados na luz. Estamos afundados no obscurantismo e na miséria. Somos incrivelmente ricos. Produzimos metade dos diamantes vendidos no mundo. Temos ouro, cobre, minerais raros, florestas por explorar e água que não acaba mais. Morremos de fome, de malária, de cólera, de diarreia, de doença do sono, de vírus vindos do futuro, uns, e outros de um passado sem nome. (Agualusa, 2009: 93)

No futuro-quase-presente da narrativa, o crescimento desequilibrado da metrópole, alimentado pela corrupção, pela indiferença face aos mais fracos e pelo individualismo feroz, constitui um sinal de alerta contra o rumo que os poderes instalados estão a dar à capital e, sobretudo, à nação angolana. O efeito crítico da distopia é reforçado a cada página, através do desfile de personagens marcadas ora sofrimento ora pela prepotência, num assumido (des)equilíbrio entre a perfeita verosimilhança e o mais puro absurdo<sup>1</sup>.

O melhor exemplo do efeito de reconhecimento *versus* estranhamento na representação do real consiste na Termiteira, um prédio de trezentos e cinquenta metros de altura (o maior de África), com um vasto conjunto de galerias subterrâneas onde vivem os marginalizados. Projetado por uma arquiteta visionária, Mouche Shaba, pretendia assemelhar-se a um morro de salalé e ser ecologicamente sustentado, mas o fim da era do petróleo e a crise económica leva a que os apartamentos e lojas projetados para a ascendente burguesia angolana venham a ser ocupados por todo o tipo de gente: nos andares cimeiros, os ricos; quanto mais baixo, mais miseráveis e excluídos. Esta representação de um edifício habita-

---

<sup>1</sup> O próprio autor, reconhecendo a intenção de construir uma distopia, lembra o efeito crítico que pretende obter com o romance: “Um livro como este, uma distopia, pode servir para alertar para determinadas políticas e acontecimentos que se podem complicar se nada for feito.” Por outro lado, interessa-lhe retratar o absurdo: Quando a gente convive quotidianamente com o absurdo acaba por o achar normal.” (Coelho, 2009)



cional que é, na realidade, um microcosmos da sociedade, faz, de resto, lembrar o centro comercial do romance saramaguiano *A Caverna*, pelo valor alegórico que ambos os espaços transmitem: em ambos, apesar das marcadas diferenças, a crítica ao capitalismo feroz, às injustiças sociais, à incomunicabilidade dos seres humanos.

## **Poderes, totalitarismo e medo**

Outra característica das distopias, observável nas três obras, é a existência de um Estado opressor e totalitário. José Saramago por diversas vezes denunciou o que considerava ser uma democracia ameaçada pelo capitalismo mais feroz, a imposição insidiosa do lucro sobre os valores humanos:

Todos os dias desaparecem espécies animais e vegetais, idiomas, ofícios. Os ricos são cada vez mais ricos e os pobres cada vez mais pobres. Cada dia há uma minoria que sabe mais e uma minoria que sabe menos. A ignorância expande-se de forma aterradora. Temos um gravíssimo problema na redistribuição da riqueza. A exploração chegou a requintes diabólicos. As multinacionais dominam o mundo. Não sei se são as sombras ou as imagens que nos ocultam a realidade. Podemos discutir sobre o tema infinitamente, o certo é que perdemos capacidade crítica para analisar o que se passa no mundo. (...) Estamos a chegar ao fim de uma civilização e não gosto da que se anuncia. O neo-liberalismo, em minha opinião, é um novo totalitarismo disfarçado de democracia, da qual não mantém mais que as aparências. (Saramago, 2009)

Apesar das diferenças na origem dos textos – Portugal, Brasil e Angola –, em qualquer das três obras consideradas podemos observar de forma muito clara a opressão do Estado sobre a liberdade individual e a ameaça do totalitarismo e da ditadura. O alerta de Saramago relativamente ao capitalismo selvagem, à exploração desenfreada dos recursos e à radicalização das assimetrias sociais faz todo o sentido num contexto pós-colonial em que a globalização se faz sinónimo de generalização

de práticas predatórias por parte dos estados e grupos mais poderosos.

No caso de *Ensaio sobre a cegueira*, são explícitas as referências a um poder autoritário e repressivo, que reage à epidemia enclausurando os cegos no manicómio e abandonando-os à sua própria sorte. O desnorte das autoridades – Governo e militares – perante a gravidade da situação conduz a decisões cada vez mais cruéis e que equivalem, no final de contas, à tentativa de genocídio de todos quantos tinham remetidos para o espaço concentracionário do manicómio. O Estado representado no romance de Saramago oscila entre a mais dura repressão e a demissão dos poderes públicos face às necessidades do povo – algo que o autor foi denunciando ao longo da sua vida, com crescente acuidade à medida que as sociedades distópicas entrevistadas na ficção se iam/vão fazendo cada vez mais reais.

Idêntica violência e crueldade, mas numa escala mais global, é representada em *Não Verás País Nenhum*. Referimos anteriormente que a obra, embora escrita já em democracia, recupera a memória histórica da ditadura militar brasileira e evidencia a possibilidade de os modos fascistas do passado regressarem, amplificados, ao país futuro. O regime político descrito na obra espraia-se por patamares hierárquicos complexos e absolutos, impondo-se uma ordem social que não admite a mínima transgressão, sendo estas castigadas com punições que vão desde a agressão simples a prisões arbitrárias ou execuções sumárias. O sobrinho de Souza, o protagonista, exemplifica os esquemas de corrupção que perpassam todos quantos exercem o poder em qualquer dos patamares, enquanto se observa que os que estão no topo da sociedade usufruem sozinhos dos pouquíssimos recursos naturais (climatização, água, plantas) que ainda resistem.

Por sua vez, Agualusa denuncia de forma acutilante os excessos dos poderes instalados, sobretudo através da voz narrativa de Bartolomeu Falcato, um jornalista que tem, desde logo, como sogro um milionário corrupto e torturador com o sugestivo nome de Benigno dos Anjos Negroiro. A podridão do regime é exposta de forma recorrente, através do desfile de uma extensa galeria de personagens que ora está do lado dos agressores ora das vítimas – quando não dos dois. O Centro de Saúde

Mental Tata Ambrose, para onde são enviados doentes mentais indigentes mas também dissidentes políticos, é um dos espaços onde se faz mais presente a violência do regime, mas no fundo toda a cidade expõe as contradições de uma sociedade sem rumo.

Nos três romances, portanto, nada de novo ou radicalmente diferente face às sociedades contemporâneas, mas uma visão amplificada dos sinais que emergem tanto do passado recente quanto do presente. Bill Ashcroft (2017: 207), sublinha precisamente a ligação do utopianismo pós-colonial à questão do poder e do lugar – não apenas o lugar do encontro colonial, mas também os espaços ambivalentes da heterotopia, arquipélagos e zonas de contacto, por serem espaços de mudança onde o desejo da mudança ganha forma:

Utopianism focuses issues of overwhelming importance to culture and society because it deals directly with the fraught and inescapable question of power. This is not power in abstract but power that has direct impact in on postcolonial societies as it infiltrates even the most optimistic vision of an utopian society. (Ashcroft, 2017: 203-204)

### **Em forma de conclusão: a utopia como resistência**

O medo emerge nos textos ficcionais como uma força poderosíssima que impele à inação e contra a qual é imperioso lutar: “O medo cega, disse a rapariga dos óculos escuros, São palavras certas, já éramos cegos no momento em que cegámos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos” (Saramago, 1995:131).

É o medo que impede Souza e Adelaide de reagirem perante os massacres dos Civiltares, encerrando-os numa passividade que os faz coniventes com o absurdo da nova ordem social. Unidos no pavor, os que ainda tinham habitação aceitavam, desde modo, a eliminação física dos indesejáveis (“os cegos, os carecas, os mutilados, os pele-branca escamosos”) provenientes dos Acampamentos Paupérrimos: “Tais climas se espalham, como fluidos, dominam a atmosfera. Tocam as pessoas, se instalam nelas, como

a umidade, o frio, o calor. Dominam, simplesmente.” (Brandão, 2011:172) De uma forma muito semelhante aos cegos do romance saramaguiano, tenta-se exterminar o que é diferente, o que sai da norma, o que ameaça a ordem, por mais odiosa que esta possa ser. E é esta também a forma de controlar as excrescências do regime em *Barroco Tropical*: a criança feiticeira, os loucos, os adversários do regime. O narrador, Bartolomeu Falcato, eleva o medo à categoria de personagem: “Quando escrevo Medo estou a referir-me, em concreto, ao sentimento de permanente angústia e desespero que aflige as pessoas com opiniões diferentes em países sujeitos a regimes totalitários.” (Agualusa, 2009:88)

Existirá, então, possibilidade de resistência nestes cenários apocalípticos? A nossa resposta é afirmativa, na medida em que Saramago, Loyola de Brandão e José Eduardo Agualusa abrem, nos seus textos, margens de esperança que contrariam (ou atenuam) o explícito pessimismo dos romances – tanto pela ação dos protagonistas, como pela intencional preservação da memória, contra as forças que a desejariam aniquilada.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, é sobejamente comentada a força inspiradora da mulher do médico, que guia o grupo de cegos pelo absoluto caos e se assegura que o fio da solidariedade e da compaixão não se quebra. Neste sentido, o reverter da cegueira presente nas últimas páginas talvez não seja o mais importante, mas sim o abrigo que existe sob a proteção da personagem e a teia de afetos que ela promove e recupera, contra todas as expectativas e previsões.

Muito distinta é a personagem Souza, de *Não verás país nenhum*, um homem de vontade enfraquecida pelo clima, pelo Esquema e pela descrença, até que um buraco na mão desencadeia toda uma mudança na sua forma de estar na vida. Se é certo que muitas das mudanças que o empurram de um acomodado estatuto de funcionário burocrata para a posição de sem abrigo à deriva nas margens da sociedade não se devem a atitudes voluntárias, a verdade é que Souza escolhe não esquecer, cruzando simultaneamente a sua memória pessoal (a infância, a prisão do pai, o casamento com Adelaide, a aposentação compulsiva de professor universitário) com a memória coletiva (a ditadura, os *abertos oitenta*, a *locupletação*, até ao regime presente). Assim, “o próprio percurso de

Souza (...) marca um processo de reconstrução da memória esquecida e de reconstituição identitária” (Santos e Assunção, 2012:13), pelo que se abre a possibilidade de caminho alternativo, divergente do que tinha sido imposto pelo “apagão” totalitário.

Como dirá Bartolomeu Falcato, o protagonista do romance de José Eduardo Agualusa, confrontado com os desenhos de uma Luanda perfeita que nunca existirá (a utopia da cidade), “O futuro só vale a pena se tiver passado. Este que os nossos dirigentes pretendem construir não tem. É um futuro sem memória” (Agualusa, 2009:336) A luta do jornalista-escritor é precisamente no sentido do resgate da memória dos tempos pós-independência, com o cortejo de subversões que puseram por terra a ilusão (a utopia...) revolucionária. Lembrar para construir o futuro, tendo presente que o “passado vai mudando consoante o presente” (Agualusa, 2009:56), pois está continuamente a ser reescrito em função daquilo em que nos transformamos.

Saramago, apelidado tantas vezes de pessimista, escreveu a propósito do romance em análise:

Talvez a história do homem seja um enorme movimento que nos leve à humanização. Talvez não sejamos mais que uma hipótese de humanidade e talvez se possa chegar a um dia, e esta é a utopia máxima, em que o ser humano respeite o ser humano. Para chegar a isso se escreveu o Ensaio sobre a Cegueira, para perguntar a mim mesmo e aos leitores se podemos continuar a viver como estamos vivendo e se não há uma forma mais humana de viver que não seja a da crueldade, da tortura e da humilhação, que são o pão desgraçado de cada dia. (Saramago, 2010)

A Luanda de Agualusa ou a São Paulo de Ignácio de Loyola Brandão são também, a nosso ver, parcelas desta tentativa de questionação de um mundo possível onde, depois e para além do horror, se vislumbre a humanidade. Como afirma Ana Paula Arnaut a propósito de *Ensaio sobre a Cegueira*, mas com pertinência também para *Barroco Tropical* e *Não Verás País Nenhum*:

A redefinição utópica saramaguiana, ou o que entendemos como tal, implica, pois, uma busca que se traduz num processo de (re)aprendizagem que começa e acaba no próprio ser humano. Para tal, há que acreditar na capacidade e no poder do Homem para lutar contra várias espécies de adversidades, de obstáculos e de violências. (...) Este percurso de (re)aprendizagem, que acarretará a mudança social, ainda que de forma (muito) lenta e, se calhar, impossível (ou não falássemos de utopia), passa, necessariamente, portanto, ainda que por vezes de modo enviesado, pela construção de universos agónicos e caóticos, que progressivamente consubstanciam a representação de um real que poderá vir a acontecer, a impor-se, se não tivermos em conta os avisos a navegação que os romances também são/pretendem ser. (Arnaut, 2014:7)

Deste modo, como histórias do presente que são, as representações do futuro que estas obras concretizam têm que ver com a contemporaneidade e com a urgência de a pensar criticamente. Abrem espaços de revolta e inquietação. São tão atuais e indispensáveis quanto a nossa capacidade de indignação, não pelo que remotamente imaginamos, mas pelo que vai acontecendo nos espaços concretos da vida quotidiana.

## Referências

- AGUALUSA, J. E. (2009). *Barroco Tropical*. Lisboa: Dom Quixote.
- ARNAUT, A. P. (2014). José Saramago: da realidade à utopia. O Homem como lugar onde. *Cultura Revista de História e Teoria das Ideias*, 33.
- ASHCROFT, B. (2012). Introduction: Spaces of Utopia. *Spaces of Utopia: An Electronic Journal*, (2nd series), 1, 1-17.
- (2017). *Utopianism in postcolonial literatures*. London and New York: Routledge.
- BOOKER, M. K. (1994). *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide*. Westport: Greenwood Press.
- BRANDÃO, I. de L. (2011[1981]). *Não verás país nenhum*. Lisboa: Ulisseia.
- COELHO, A.L. (2009, 3 de junho). José Eduardo Agualusa e a amável ditadura de Angola. *Jornal Público, Suplemento Ipsilon*.
- EAGLETON, T. (1990). Nationalism: Irony and Commitment. In T. Eagleton, F. Jameson,

- E.W. Said (Eds.), *Nationalism, Colonialism and Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- GORDIN, M., Tilley, H. e Prakash, G. (2010). Introduction: Utopia and Dystopia beyond space and time. In M. D. Gordin, H. Tilley e G. Prakash *Utopia/Dystopia, Conditions of Historical Possibility*. Princeton: Princeton University Press.
- NUNES, J. M. de S. Distopia. *E-dicionário de Termos Literários*, Coord. de Carlos Ceia. Acedido a 20.09.2018, em <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/distopia/>
- SANTOS, B. S. (1994). *Pela Mão de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade*. Porto: Edições Afrontamento.
- SANTOS, T. L. e ASSUNÇÃO, E. L. (2012). Memória e esquecimento em “Não verás país nenhum”. *Nau Literária: crítica e teoria de literaturas*, 8(1) jan./jun. [Dossiê: A Cidade e o Romance Contemporâneo], [Porto Alegre].
- SARAMAGO, J. (1991). *Ensaio sobre a cegueira*. Lisboa: Caminho.
- (2009). Desencanto. *Outros cadernos de Saramago*. Acedido a 15.09.2018, em <https://caderno.josesaramago.org/43996.html>.
- (2010) Uma hipótese de humanidade. *Outros cadernos de Saramago*. Acedido a 15.09.2018, em <https://caderno.josesaramago.org/80723.html>.
- (2014). José Saramago no Fórum Social Mundial. *Revista Blimunda*, 20, 84-87.

(Página deixada propositadamente em branco)



## À GLÓRIA DA PERSONAGEM: FIGURAS IMPALPÁVEIS MERECEDORAS DE ESTÁTUA

### TO THE GLORY OF THE CHARACTER: IMPALPABLE FIGURES WHO DESERVE A STATUE

**RESUMO:** Na crônica “À glória de Acácio”, do livro *A bagagem do viajante*, José Saramago propõe, em um discurso irônico, que seja erigido em Portugal um monumento para a conhecida personagem de Eça de Queiroz, a exemplo da estátua de Dom Quixote e Sancho Pança, na Praça de Espanha, em Madri. Não obstante se tratar de uma crítica ao comportamento de Acácio, um servidor português “respeitador dos poderes estabelecidos e dos regulamentos”, a ideia de prestar uma homenagem a uma personagem literária incitou a pesquisa para este trabalho: eleger, dentre as personagens femininas do único escritor em língua portuguesa a receber o Prêmio Nobel de Literatura, aquela que melhor justifique sua representação em bronze. À luz das teorias dialógicas de Mikhail Bakhtin, faz-se um estudo contrastivo entre Blimunda, da obra *Memorial do convento*, de 1982, e a mulher do médico, de *Ensaio sobre a cegueira*, de 1995, obra que, conforme o escritor, inaugura uma segunda fase de sua produção literária. Saramago utiliza a expressão metafórica “da estátua à pedra” para ilustrar uma possível ruptura no conjunto de sua obra: enquanto seus primeiros romances representariam a estátua, por tratarem de temas políticos, históricos ou religiosos de forma ficcional, os romances subsequentes, a partir de *Ensaio sobre a cegueira*, penetrariam na pedra, abordando questões universais sobre a complexidade humana. Na esteira das coincidências do uso do termo “estátua”, em sentido metafórico e literal, o objetivo deste trabalho consiste na identificação da polifonia como teoria do processo criativo das personagens saramaguianas. Entende-se que um estudo de hermenêutica literária possa contribuir para a análise tanto de romances de Saramago, como também das teorias de Bakhtin nos domínios dos estudos literários.

**Palavras-chave:** José Saramago, Blimunda, A mulher do médico, Mikhail Bakhtin, Polifonia.

---

<sup>1</sup> Professora do curso de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Possui doutorado em Teoria da Literatura com a tese “Uma abordagem tripartida do dialogismo na leitura de *A jangada de pedra*, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago”.

**ABSTRACT:** In the chronicle “À glória de Acácio” (“To the glory of Acácio” – free translation), from the book *A bagagem do viajante* (*The traveller’s luggage* – free translation), José Saramago proposes, in an ironic speech, that a monument should be built Portugal in the honour of the well-known character of Eça de Queiroz, in the same way of the statue of Don Quixote and Sancho Pança, in the Plaza de España in Madrid. Despite being a criticism of the behavior of Acácio, a Counselor “who respected the established powers and regulations”, the idea of paying a special tribute to a literary character prompted this research: to elect, among the female characters of the only writer of Portuguese to receive the Nobel Prize for Literature, the one that best justifies a representation in bronze. In the light of Mikhail Bakhtin’s dialogical theories, a contrasting study is made between Blimunda, from the 1982 novel *Baltasar and Blimunda*, and the doctor’s wife, from *Blindness* (1995), a novel that, according to Saramago, introduces a second phase of his literary production. The writer uses the metaphorical expression “from the statue to the stone” to illustrate a possible rupture of his work as a whole: while his first novels would represent the statue, for dealing with political, historical or religious themes in a fictional way, the subsequent novels, starting from *Blindness*, would penetrate the stone, addressing universal questions about human complexity. Taking into account the coincidences about the use of the term “statue”, in a metaphorical and in a literal sense, the objective of this work consists in the identification of polyphony as a theory of the creative process of the saramaguian characters. It is understood that a study of literary hermeneutics can contribute to the analysis of both Saramago’s novels and Bakhtin’s theories in the fields of literary studies.

**Keywords:** José Saramago, Blimunda, The doctor’s wife, Mikhail Bakhtin, Polyphony.

Este trabalho nasceu a partir da leitura da crônica de José Saramago intitulada À glória de Acácio, do livro *A bagagem do viajante*. Na crônica, Saramago sugere que, a exemplo da estátua de Dom Quixote e Sancho Pança, instalada na Praça de Espanha, em Madri, seja erigido em Lisboa um monumento para o conselheiro Acácio, conhecida personagem de Eça de Queirós. Não obstante se tratar de uma crítica aos costumes deste servidor português “pilar da ordem, respeitador dos poderes estabelecidos e dos regulamentos” (Saramago, 1986, p.124), a ideia de uma estátua que represente uma figura da ficção parece pertinente para homenagear o único escritor de língua portuguesa a receber o Prêmio Nobel de Literatura até o momento.

Não são poucos os textos de Saramago que, de alguma forma, reverenciam a estátua: para além da crônica À glória de Acácio, há na peça de

teatro *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* a personagem do comendador, “uma estátua andante” (Saramago, 2005a, p.28) que busca restituir a honra da filha; na crônica *Os olhos de pedra*, do livro *Deste mundo e do outro*, cuja primeira edição foi publicada em 1971 pela Editora Arcádia, o escritor revela uma “superstição de que os olhos das estátuas veem” (Saramago, 2018, p. 61), uma inquietação de que

os olhos de pedra estão vendo (quem sabe?) todas as coisas de que os nossos olhos de homens gostariam de ver e aprender: o real valor do tempo e do que nele se contém, a serenidade de saber-se transitório e sorrir disso – e também a coragem de ser firme no tempo da inconsistência. (Saramago, 2018, p. 62)

As reflexões acerca dos “olhos de pedra” prontamente remetem ao romance *Ensaio sobre a cegueira*: antes do surto da cegueira branca chegar ao fim, há uma cena em que a protagonista observa que “todas as imagens da igreja estão com os olhos vendados” (Saramago, 1995, pp. 301-302):

Que estranho, por que será, Como hei-de eu saber, pode ter sido obra de algum desesperado da fé quando compreendeu que teria de cegar como os outros, pode ter sido o próprio sacerdote daqui, talvez tenha pensado justamente que uma vez que os cegos não poderiam ver as imagens, também as imagens deveriam deixar de ver os cegos, As imagens não vêem, Engano teu, as imagens vêem com os olhos que as vêem, só agora a cegueira é para todos, (Saramago, 1995, p.302)

A ideia de que as estátuas precisam de olhos que as enxerguem também é referida em *A jangada de pedra*, na cena em que o narrador descreve a desocupação da cidade de Lisboa pela população que espera a colisão da península com o arquipélago dos Açores, fato que não vem a ocorrer na narrativa:

quando nesta cidade, por avenidas, ruas e praças, por bairros e jardins, não se avistar já uma só pessoa, quando às janelas não se vir assomar um vulto, ... quando os olhos das estátuas, mortos, girarem em redor à procura de olhos que os vejam, (Saramago, 1988, p. 216)

Em conferência realizada na Universidade de Turim, em abril de 1998, ao refletir sobre sua produção literária, Saramago utiliza a expressão metafórica “da estátua à pedra” para ilustrar uma possível transfiguração de seus romances: enquanto as histórias escritas até 1991, precisamente até *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, representariam a *estátua* (ou a superfície) por tratarem de temas particulares de cunho político, histórico ou religioso, em uma dimensão ficcional, os romances subsequentes, a partir de *Ensaio sobre a cegueira*, de 1995, penetrariam na *pedra* ao versarem sobre questões universais, referentes à condição humana, sem especificação de tempo ou espaço.

Ainda que não faça alusão às considerações de Aristóteles no que tange à dicotomia entre geral e particular<sup>2</sup>, o escritor português utiliza parâmetros semelhantes aos do filósofo grego para, naquele momento, distinguir duas fases no conjunto de sua obra. O discurso proferido por Saramago foi publicado pela editora italiana Edizioni dell’Orso em 1999 sob o título *A estátua e a pedra* e, em 2010, pela editora espanhola Aguilar, como *El autor se explica*; porém, somente na edição de 2013 recebe o título que o escritor lhe havia destinado, *Da estátua à pedra*, o que pode ser comprovado pelo manuscrito exibido na apresentação do livro (Saramago, 2013, p. 10); o título exalta um movimento de suas obras, como observa o próprio escritor:

O que é a estátua? A estátua é a superfície da pedra, o resultado de tirar pedra da pedra. Descrever a estátua, o rosto, o gesto, as roupagens, a figura, é descrever o exterior da pedra, e essa descrição, metaforicamente, é o que encontramos nos romances a que me referi até agora. Quando terminei

---

<sup>2</sup> Na perspectiva da representação narrativa, Aristóteles (384 A.C.- 322 A.C.) distingue o ofício do historiador e o do poeta: o historiador restringe-se ao particular, ao fato transcorrido, ao passo que o poeta se reporta ao geral, ao universal, ao que poderá acontecer. Segundo o filósofo (Aristóteles, 1966),

não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois bem poderiam ser postas em verso as obras de Herótodo, e nem por isso deixariam de ser história ..., – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular. (Aristóteles, 1966, p. 78)

*O Evangelho* ainda não sabia que até então tinha andado a descrever estátuas. Tive de entender o novo mundo que se me apresentava ao abandonar a superfície da pedra e passar para o seu interior (Saramago, 2013, p. 42)

A julgar por esses seis exemplos em que a estátua, quer como termo concreto ou abstrato, aparece em textos de diferentes gêneros de José Saramago, não restam dúvidas de que um monumento a uma das conhecidas personagens deste escritor seria uma forma ímpar de homenageá-lo. O presente trabalho não apenas propõe a construção de uma estátua como sugere aquela que, dentre as personagens saramaguianas, melhor justificaria uma representação em bronze ou mármore.

Ainda que em grande parte da prosa romanesca de Saramago o protagonista seja um homem, a participação da mulher, por sua força, lucidez e sensibilidade, é de alguma forma decisiva para a construção das narrativas e, por isso, propõe-se que seja eleita uma dentre as personagens femininas mais conhecidas do autor. Poder-se-ia listar Lídia ou a doce Marcenda de *O ano da morte de Ricardo Reis*, de 1984, a determinada Joana Carda ou a viúva Maria Guavaira de *A jangada de pedra*, de 1986, as duas Marias de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de 1991; porém, de modo a agilizar a escolha, opta-se por duas das personagens mais conhecidas, a saber, Blimunda, da obra *Memorial do convento*, de 1982, e a mulher do médico, de *Ensaio sobre a cegueira*, de 1995. O objetivo deste trabalho, portanto, consiste em identificar a representatividade (ou a voz) dessas duas mulheres à luz das teorias dialógicas de Mikhail Bakhtin e das teorias de gênero, a fim de eleger-se a personagem saramaguiana – figura impalpável – merecedora de uma estátua.

Este trabalho divide-se em três partes: na primeira, justifica-se a escolha de personagens femininas, uma vez que os romances de Saramago apresentam, em sua grande maioria, protagonistas do gênero masculino; na segunda parte, discorre-se sobre algumas teorias acerca das diferenças entre gêneros bem como as características das duas candidatas; e na terceira parte, nomeia-se a vencedora, aquela para quem deva ser erigida uma estátua.

## Saramago e o gênero feminino

Um estudo que objetive analisar a voz feminina em textos literários deve discorrer sobre teorias feministas ou da crítica feminista, que abrangem áreas como antropologia, sociologia, psicanálise, filosofia e literatura. A partir da II Guerra, a visada feminista surge no contexto das transformações políticas e sociais e pode ser dividida, segundo Holanda (1994), em dois momentos: um primeiro momento, impulsionado pelos ensaios de Virgínia Woolf e de Simone de Beauvoir, precursoras, segundo Humm (2003), do discurso feminista contemporâneo, e um segundo momento, a partir dos anos 70, em que o discurso feminista abandona a tentativa de uma representação fixa e totalizante de sujeito feminino, para o reconhecimento das concepções de marginalidade, alteridade e diferença.

A história da crítica feminista e da questão da representação da mulher na literatura, segundo Remédios (2000), inicia-se com as reflexões da escritora inglesa Virgínia Woolf, reunidas em duas obras: *Um teto todo seu* (2014), publicado em 1929, e *Os Três Guinéus*, de 1938. Woolf é pioneira em denunciar a opressão da mulher na sociedade patriarcal, tema que ainda hoje ressoa na maior parte das teorias feministas contemporâneas. *Um teto todo seu* (Woolf, 2014) consiste em um ensaio, baseado em uma série de palestras proferidas por Virgínia Woolf em outubro de 1928, em duas escolas para mulheres da Universidade de Cambridge. Entre outras considerações, Woolf reflete sobre o restrito acesso da mulher na produção literária a partir da análise da produção, divulgação e recepção da literatura escrita por mulheres. A escritora inglesa sugere que a inexpressiva produção feminina no mundo das letras, entre outras razões, é consequência da falta de autonomia financeira. Diz Woolf:

A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não só por duzentos anos, mas desde o começo dos tempos. ... As mulheres, portanto, não tiveram a mais remota chance de escrever poesia. É por isso que dei tanta ênfase ao dinheiro e ao espaço próprio. (Woolf, 2014, p.151)

Na tentativa de explicar por que os homens, ao longo da história da sociedade civilizada, veem-se superiores ao sexo oposto, Virgínia Woolf propõe a “alegoria do espelho” (Woolf, 2014, p. 55): as mulheres servem de espelho para a figura masculina e refletem “uma imagem com o dobro do tamanho natural” (Woolf, 2014, p. 54), ou seja, a suposta inferioridade das mulheres concede ao homem uma ilusão de autoconfiança e autoafirmação que os enaltecem. “É por isso que tanto Napoleão quanto Mussolini insistiam tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois, se elas não fossem inferiores, eles deixariam de crescer” (Woolf, 2014, p.55).

Na literatura, entretanto, a representação da mulher parece não corresponder a esta figura inferior. Woolf (2014) aponta que nos textos literários de gêneros variados, lírico, épico e dramático, as mulheres, mesmo que constituídas por autores masculinos, têm personalidade e temperamento fortes. Personagens como Antígona, Lady Macbeth e Fedra, e ainda personagens da prosa ficcional, como Ana Karenina e Emma Bovary, são referidas por Woolf (2014) como exemplos de que, na literatura, a mulher assume um papel importante, diferentemente do que ocorre na vida real: a mulher do início do século XX “pouco conseguia ler, mal conseguia soletrar e era propriedade do marido” (Woolf, 2014, p. 67). A escritora inglesa, em um discurso irônico, afirma que, “se a mulher não existisse a não ser na ficção escrita por homens, era de se imaginar que ela fosse uma pessoa da maior importância; ... tão grandiosa como um homem, para alguns até mais grandiosa” (Woolf, 2014, pp. 65-66).

Através da personagem fictícia Judith Shakespeare, irmã de William Shakespeare, Woolf (2014) discorre sobre as restrições impostas à mulher no que tange ao acesso à educação e à cultura. Às mulheres do início do século XX é negado desde o ensino formal até a entrada a bibliotecas. A personagem Judith, embora pudesse ter tido as mesmas oportunidades de seu irmão, não desenvolve sua capacidade intelectual, devido a sua condição feminina e a seu papel subserviente na sociedade patriarcal.

O escritor português José Saramago, no final do século XX, igualmente denuncia a desigualdade entre os gêneros. O narrador do romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, por exemplo, tece comentários referentes à inferioridade da mulher que, se bem analisados como todo discurso

irônico exige, devem ser entendidos como uma crítica aos costumes não apenas da cultura judaica da época de Cristo, mas da cultura de todos os tempos. “Apenas, pela primeira vez, se ouviu Maria, e humildemente dizia, como de mulheres se espera que seja sempre a voz, Louvado sejas tu, Senhor, que me fizeste conforme a tua vontade” (Saramago, 2005b, p. 19).

Ao viajarem para Espanha à procura de Pedro Orce, o homem que sentira a terra tremer, os portugueses Joaquim Sassa e José Anaiço, personagens do romance *A jangada de pedra*, dirigem-se a uma agência de turismo, onde são interpelados por uma funcionária acerca do motivo da viagem: “Porque a Orce [município espanhol], geralmente, só vão desses [arqueólogos ou antropólogos], há anos foi descoberto, lá perto, em Venta Micena, o europeu mais antigo de que há registro” (SARAMAGO, 1988, p. 73). A mulher explica que apenas um crânio fora encontrado, ao que Joaquim Sassa questiona, ironicamente, sobre a certeza de tratar-se do crânio de um homem:

Maria Dolores respondeu com um sorriso de entendimento, Quando se encontram vestígios humanos antigos, são sempre de homens, o Homem de Cro-Magnon, o Homem de Neanderthal, o Homem de Steinheim, o Homem de Swanscombe, o Homem de Pequim, o Homem de Heidelberg, o Homem de Java, naquele tempo não havia mulheres, a Eva ainda não tinha sido criada, depois criada ficou, Você é irônica, Não, sou antropóloga de formação e feminista por irritação. (Saramago, 1988, p. 74)

O “sorriso de entendimento” aponta para a temática de gênero, incitada por Joaquim Sassa, a quem a antropóloga responde de forma espirituosa, listando os ancestrais humanos já encontrados e denunciando uma abordagem machista dos estudos da evolução humana. Ao gênero feminino, segundo a personagem, resta apenas a primeira das mulheres, a Eva do texto bíblico. O jogo de palavras (o termo *criada*, nos sentidos de criação e de serviçal) acentua o descontentamento (ou indignação) pela posição subalterna da mulher na sociedade.

Os comentários irônicos, ora do narrador, ora das personagens, evidenciam a crítica acerca da desigualdade de gênero. Para além da



crítica, Saramago enaltece as mulheres por meio de personagens fortes e sensíveis, como Blimunda, que “pode olhar por dentro das pessoas” (Saramago, 2011, p. 75), ou a mulher do médico, a única que não fora atingida pela cegueira branca, que conseguiu “escapar do universal desastre” (Saramago, 1995, p. 204).

Toda narrativa literária, segundo Mikhail Bakhtin (2015), é intermediada por palavras que, se por um lado se caracterizam pela objetividade, distanciando-se da simbologia da poesia, por outro, caracterizam-se pelo discurso figurativo, distante igualmente da linguagem científica dos fatos reais. O autor-criador, portanto, diz algo para além da história que narra. Há sempre uma pretensão por detrás que, de acordo com Bakhtin (2015), pode ser um tema, uma moral ou ainda uma suposta verdade. A narração assemelha-se a uma versão, a um ponto de vista, e, como toda versão, apresenta uma das possíveis interpretações da realidade, não a realidade em si.

Pelas palavras do narrador, é possível identificar-se a voz que fala no romance, sua ideologia que confere ao texto uma dialogicidade interna. O narrador onipresente e onisciente de José Saramago com frequência indica haver uma segunda voz, um segundo sentido ao discurso pronunciado. No romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, ao descrever a viagem dos pais de Jesus e de outras famílias a Belém, o discurso polifônico do narrador denuncia a posição subalterna da mulher, como se vê no excerto:

Ao cabo, postos primeiramente os burros à manjedoura, sentaram-se os viajantes a comer, principiando pelos homens, que as mulheres já sabemos que em tudo são secundárias, basta lembrar uma vez mais, e não será a última, que Eva foi criada depois de Adão e de uma sua costela, quando será que aprenderemos que há certas coisas que só começaremos a perceber quando nos dispusermos a remontar as fontes. (SARAMAGO, 2005b, p. 43)

Segundo Irene Machado (1995), pesquisadora da obra de Bakhtin, os fenômenos analisados sob a égide do dialogismo são considerados na bivocalidade de um *eu* em relação ao *Outro*. No excerto apresentado, o

narrador saramaguiano dialoga com o leitor para criticar, sob a forma de um discurso irônico (“quando será que aprenderemos”), a desigualdade de gêneros (“as mulheres ... em tudo são secundárias”).

### **Blimunda e a mulher do médico**

“O que é uma mulher?” Esta pergunta abre o ensaio de Simone de Beauvoir (2016a), publicado em 1949, cujo propósito é reivindicar uma explicação para a soberania do homem através de uma possível definição de mulher. A intelectual francesa reconhece haver diferenças entre os dois gêneros e classifica as diferenças em três perspectivas: biológica, psicanalítica e histórica. Para Beauvoir (2016a, p.11), “[...] talvez essas diferenças sejam superficiais, talvez se destinem a desaparecer. O certo é que por enquanto elas existem com uma evidência total”.

Beauvoir (2016a) reconhece que os biólogos empregam um debate fatalista quanto às diferenças dos gêneros e admite que as características físicas interferem na história da mulher, pois é “o corpo o instrumento de nosso domínio no mundo” (Beauvoir, 2016a, p. 60). Entretanto, essas diferenças do corpo não se mostram suficientes para explicar a condição inferior da mulher. Sob o ponto de vista psicanalítico, Beauvoir (2016a) exime-se de fazer uma leitura crítica das concepções de Freud, mas propõe algumas ponderações sob uma ótica feminina. Para Beauvoir (2016a), a psicanálise considera as atitudes submissas e alienadas como femininas e as condutas mais subversivas e viris como atitudes masculinas.

Pode-se observar um certo paralelismo de nossas descrições e a dos psicanalistas. É porque do ponto de vista dos homens – e é o que adotam os psicanalistas de todos os sexos – consideram-se femininas as condutas de alienação, e viris aquelas em que o sujeito afirma a sua transcendência. (Beauvoir, 2016a, p. 80)

Na história, segundo a feminista francesa, os homens sempre foram os detentores do poder. A mulher, por seu papel de reprodutora e por seu trabalho doméstico, é impedida de “participar da construção do mundo”

(Beauvoir, 2016a, p. 171). Entretanto, a mulher “torna-se senhora de seu corpo” (Beauvoir, 2016a, p. 175), por, entre outros fatores, sua participação no período da Revolução Industrial. Simone de Beauvoir (2016a) faz uma detalhada revisão das conquistas das mulheres ao longo dos séculos XIX e XX, destacando a luta pelo direito ao voto tanto nos países da Europa como nos Estados Unidos e nos países latinos.

No campo da literatura, Beauvoir aponta para a representação da mulher na ficção de autoria masculina que revela, ao mesmo tempo, o poder e a fraqueza do homem. Enquanto na vida prática a mulher é um ser dependente que se configura como o Outro na relação masculino-feminino, na ficção a mulher é mitificada, “nela o homem projeta tudo o que não se decide a ser. Ela encarna o Sonho” (Beauvoir, 2016a, p.248). Nesse sentido, a mulher é necessária ao triunfo do homem: “Tesouro, presa, jogo e risco, musa, guia, juiz, mediadora, espelho, a mulher é o Outro em que o sujeito se supera sem ser limitado, que a ele se opõe sem o negar” (Beauvoir, 2016a, p.253). Beauvoir analisa as personagens femininas de escritores como Henry de Montherlant, André Breton e Stendhal e conclui, “Poderíamos multiplicar os exemplos: nos conduziríamos sempre às mesmas conclusões. Definindo a mulher, cada escritor define sua ética geral e a ideia singular que faz de si mesmo” (Beauvoir, 2016a, p. 328)

O pensamento de Beauvoir, portanto, abre caminho para reflexões acerca da representação da mulher na sociedade. Conforme Humm (2003), o título do clássico texto, *O segundo sexo*, resume o argumento da feminista francesa: a sociedade define o masculino como uma norma positiva e a mulher como o contrário, o negativo, um segundo sexo de menor valor, o “Outro”. Esta posição inferior, segundo Beauvoir, já está internalizada na própria mulher e, para quebrar esse paradigma – ou para “remontar as fontes” (Saramago, 2005b, p. 43) –, Beauvoir (2016a) propõe duas estratégias a serem adotadas pelas mulheres: trabalho produtivo e atividade intelectual<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Teorias mais recentes como a de Judith Butler sobre o sentido do gênero ou a de Kate Millet, que analisa a ideologia patriarcal presente – ou arraigada – na sociedade, coíbem a

No que tange à crítica literária, identificam-se duas correntes feministas distintas: a corrente anglo-saxônica e a francesa. Enquanto a primeira ocupa-se em denunciar aspectos arbitrários da representação da mulher na tradição literária e em recuperar trabalhos de mulheres que foram omitidos ou excluídos da história da literatura, a segunda, de acordo com Showalter (1994), denuncia uma certa tendência discriminatória de tomar a priori os escritos de mulheres como de menor valor, comparados aos escritos de autores masculinos. Uma preocupação comum a todos os estudos feministas, entretanto, consiste na necessidade de uma teoria e de um método feminista efetivos, que tenham no gênero, seu objeto de estudo: um conceito relacional entre feminino e masculino.

Esse conceito relacional pode ser referido como complementaridade, isto é, homem e mulher como conceitos distintos que se completam. Em Saramago, essa complementaridade entre os gêneros é percebida nos pares Baltasar Sete-Sóis e Blimunda Sete-luas, e o médico e sua esposa. As duas personagens candidatas a representar a obra saramaguiana na forma de estátua dão voz ao gênero feminino como aquele que enxerga para além da obviedade ou da razão: Blimunda, quando em jejum, é capaz de ver por dentro das coisas e das pessoas, enquanto a mulher do médico é a única a manter o sentido da visão em meio à epidemia da cegueira branca.

Foram selecionados alguns excertos da obra *Memorial do convento* que demarcam não apenas as características da personagem Blimunda, mas também a relação de complementaridade entre ela e seu parceiro Baltasar. No dia em que se conheceram, ainda sem saber sobre as habilidades de Blimunda, Baltasar percebe a singularidade de seus olhos:

Baltasar Mateus, o Sete-Sóis, está calado, apenas olha fixamente Blimunda, e de cada vez que ela o olha a ele sente um aperto na boca do estômago, porque olhos como estes nunca se viram, claros de cinzento, ou verde, ou

---

existência de um modelo universal, único de gênero, uma vez que reconhecem diferenças não apenas entre homens e mulheres (diferenças no conceito de gênero), mas entre as próprias mulheres com suas particularidades étnicas, sociais e culturais.

azul, que com a luz de fora variam ou o pensamento de dentro, e às vezes tornam-se negros noturnos ou brancos brilhantes como lascado carvão de pedra. (Saramago, 2011, p. 53)

É o padre Bartolomeu Lourenço quem nomeia Baltasar como Sete-Sóis, porque vê “às claras” (Saramago, 2011, p. 88) e Blimunda como Sete-Luas por ver “às escuras” (Saramago, 2011, p. 88), estabelecendo uma relação de complementaridade entre essas duas personagens: “ Dormiram nesta noite os sóis e as luas abraçados, enquanto as estrelas giravam devagar no céu, Lua onde estás, Sol aonde vais” (Saramago, 2011, p. 88). Essa relação é ratificada pelo padre ao refletir sobre a construção de sua máquina de voar, a passarola: “a obra só pode adiantar-se com o trabalho de ambos” (Saramago, 2011, p. 139), sendo Baltasar responsável pelo trabalho manual e Blimunda pela obtenção do elemento que fará a passarola voar. “E que faremos entretanto, perguntou Baltasar, Vou para Coimbra, de lá, a seu tempo, mandarei recado, então irão os dois para Lisboa, tu construirás a máquina, tu recolherás as vontades” (Saramago, 2011, p. 122).

O padre explica ao casal a diferença entre alma e vontade, o que leva a uma reflexão sobre a necessidade da fé, ou seja, a existência da alma sustenta-se pela vontade humana:

a alma retira-se com a morte, vai lá para onde as almas esperam o julgamento, ninguém sabe, mas a vontade, ou se separou do homem estando ele vivo, ou a separa dele a morte, é ela o éter, é portanto a vontade dos homens que segura as estrelas, é a vontade dos homens que Deus respira, E eu que faço, perguntou Blimunda, mas adivinhava a resposta, Verás a vontade dentro das pessoas, ...Como é a vontade, É uma nuvem fechada, ... Reconhecê-la-ás quando a vires, experimenta com Baltasar, ... Não posso jurei que nunca o veria por dentro, (Saramago, 2011, p. 122)

Essa reflexão é confirmada por Blimunda que, em jejum, único modo possível para enxergar as vontades,

entrou na igreja, esteve no ofício como se a prostrasse a presença de Deus, ouviu o sermão sem levantar a cabeça, esmagada, ao parecer, por todas as

ameaças do inferno que caíam do púlpito, e enfim foi receber a sagrada partícula, e viu... O que foi que viste na hóstia, Vi uma nuvem fechada, respondeu ela, ... Esperava ver Cristo crucificado, ou ressurreto em glória, e vi uma nuvem fechada, ... o que está dentro da hóstia é o que está dentro do homem, que é a religião, afinal, (Saramago, 2011, p. 126)

O narrador admira a coragem e a ousadia da personagem que, intimida “por todas as ameaças do inferno que caíam do púlpito” (Saramago, 2011, p.126), confronta os preceitos da religião. A força de Blimunda, reafirmada ao longo de toda a narrativa, principalmente durante sua incansável busca por Baltasar, é corroborada também na cena em que a personagem mata um frade no momento em que este tenta estuprá-la: “Blimunda torceu o corpo, aterrada, não por ter matado, mas por sentir aquele peso, duas vezes esmagador.” (Saramago, 2011, p.335). Cena semelhante é repetida pela mulher do médico em *Ensaio sobre a cegueira* (Saramago, 1995): o manicômio, para onde são levadas as pessoas que contraem a cegueira branca, torna-se um lugar inóspito não apenas pelas precárias condições de higiene, mas sobretudo pelo comportamento de um grupo de cegos que, por portarem arma de fogo, controlam a distribuição de comida das camaratas. Esses cegos exigem pagamento em dinheiro ou objetos de valor, no quais se incluem as mulheres. “Passada uma semana, os cegos malvados mandaram recado de que queriam mulheres. Assim, simplesmente, Tragam-nos mulheres” (Saramago, 1995, p. 165).

Movidas por um espírito altruísta, as mulheres da camarata sucumbem às exigências dos cegos inescrupulosos, mas não sem antes desafiarem seus companheiros de dormitório, que também seriam beneficiados por seus serviços: “E o que é que vocês fariam se eles, em vez de pedirem mulheres, tivessem pedido homens, o que é que fariam, contem lá para a gente ouvir” (Saramago, 1995, p. 166). O estupro coletivo é interrompido pela atitude da mulher do médico que mata o líder do grupo com uma tesoura.

Assim como Blimunda, a protagonista de *Ensaio sobre a cegueira*, aparentemente a única personagem principal do gênero feminino no

universo da obra de Saramago, sem contar seu romance de estreia, *Terra do pecado*, de 1947, não mede esforços para proteger os que pertencem ao seu grupo. Ao mentir que havia cegado para acompanhar o marido ao manicômio, a mulher do médico assume uma tarefa bem mais árdua do que supunha ao entrar na ambulância: a protagonista passa a conviver com seres que estão perdendo o caráter humano.

Não era só o cheiro fétido que vinha das latrinas em lufadas, em exalações que davam vontade de vomitar, era também o odor acumulado de duzentas e cinquenta pessoas, cujos corpos macerados no seu próprio suor, não podiam nem saberiam lavar-se, que vestiam roupas em cada dia mais imundas, que dormiam em camas onde não era raro haver dejeções. (Saramago, 1995, p. 136).

A protagonista, de início, mantém a camarata em ordem:

Se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais, tantas vezes o repetiu, que o resto da camarata acabou por transformar em máxima, em sentença, em doutrina, em regra de vida, aquelas palavras, no fundo simples e elementares (Saramago, 1995, p. 119).

É com frequência na narrativa que os cegos são comparados a animais. Em um discurso indireto livre, na mistura de vozes do narrador e da mulher do médico, é declarado: “Estes cegos, se não lhes acudirmos, não tardarão a transformar-se em animais, pior ainda, em animais cegos” (Saramago, 1995, p. 134). Mais por sua condição do que pelo instinto materno, característica imposta pela sociedade patriarcal ao gênero feminino, a mulher do médico sente-se responsável pelo grupo lidera: “ali estavam, dependiam dela como crianças pequenas dependem da mãe, Se eu lhes falto, pensou, não lhe ocorreu que lá fora todos estavam cegos, e viviam, (Saramago, 1995, p. 218).

Quando a epidemia branca chega ao fim, a mulher do médico reflete sobre a cegueira, demonstrando sensatez e desilusão perante a raça humana: “Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegamos,

penso que estamos cegos, Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem” (Saramago, 1995, p. 310).

## A escolha

Não há dúvidas de que ambas personagens representam mulheres fortes, capazes de enxergar além, ou seja, possuem uma visão mais lúcida e ao mesmo tempo mais sensível dos fatos em comparação a seus parceiros. A mulher do médico enxerga o lado mais degradante da espécie humana: “a cegueira também é isto, viver num mundo onde se tenha acabado a esperança” (Saramago, 1995, p. 204). A visão da protagonista de *Ensaio sobre a cegueira* reflete sobre os sentimentos que podem aflorar quando em condições mínimas de existência: o egoísmo, a mesquinhez, a falta de caráter de pessoas na busca de sua sobrevivência.

Blimunda, por outro lado, enxerga a vontade das pessoas, aquilo que as move até a hora sua morte; após procurar Baltasar por nove anos, a personagem encontra-o como sentenciado no auto da fé e, serenamente, ordena à nuvem fechada que está no centro do corpo de seu amado: “Vem. Desprende-se a vontade de Baltasar Sete-Sóis, mas não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e à Blimunda” (Saramago, 2011, p. 347).

Posto que parte desse excerto está gravado como epígrafe ao pé da oliveira, no Largo José Saramago, onde foram depositadas suas cinzas, parece pertinente colocar ali uma estátua de Blimunda, a mulher que, ao enxergar as “vontades dos vivos” (Saramago, 2011, p. 122) compreende que “o pecado não existe, só há morte e vida” (Saramago, 2011, p. 322).

## Referências

- ARISTÓTELES (1966). *Poética*. Tradução, apresentação e notas de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Editora Globo.
- BAKHTIN, M. (2015). *Problemas da poética de Dostoiévski*, (5.<sup>a</sup> ed.). Rio de Janeiro: Forense Universitária.



- BEAUVOIR, S. (2016a). *O segundo sexo: fatos e mitos*, (3.<sup>a</sup> ed.) vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- (2016b). *O segundo sexo: a experiência vivida*, (3.<sup>a</sup> ed.) vol. 2. Nova Fronteira: Rio de Janeiro.
- HOLLANDA, H.B. (1994). Introdução. In Hollanda, H.B. (Org.), *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco.
- HUMM, M. (2003). *Dictionary of feminist theory*, (2.<sup>a</sup> ed.). Edimburgo: Edinburgh University Press.
- MACHADO, I. (1995). *O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago.
- REMÉDIOS, M.L. (2000). *O despertar de Eva: gênero e identidade na ficção de língua portuguesa*. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- SARAMAGO, J. (1986). *A bagagem do viajante*, (2.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Caminho.
- (1988). *A jangada de pedra*, (2.<sup>a</sup> ed.). São Paulo: Companhia das Letras.
- (1995). *Ensaio sobre a cegueira*, (4.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Caminho.
- (2005a). *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2005b). *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2011). *Memorial do convento*, (41.<sup>a</sup> ed.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- (2013). *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*, (3.<sup>a</sup> ed.). Belém: Editora da Universidade Federal do Pará.
- (2018). *Deste mundo e do outro*, (1.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Porto Editora.
- SHOWALTER, E. (1994). A crítica feminista no território selvagem. In Hollanda, H.B. (Org.), *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco.
- WOOLF, V. (2014). *Um teto todo seu*, (1.<sup>a</sup> ed.). São Paulo: Tordesilhas.

(Página deixada propositadamente em branco)

ANTONIO AUGUSTO NERY (UFPR/PRINT/CAPES)<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0001-7561-7804

CECÍLIA THAIS HAMM (UFPR)<sup>2</sup>

ORCID: 0000-0003-45333127

## A PÁRODIA EM *IN NOMINE DEI*

### THE PARODY IN *IN NOMINE DEI*

**RESUMO:** A peça teatral *In nomine Dei* (1993) é baseada na história de um conflito religioso ocorrido na cidade de Münster, Alemanha, no século XVI. Para o desenvolvimento da ficção, José Saramago (1922-2010) estabelece um interessante diálogo com informações sobre o conflito sangrento entre católicos e protestantes, motivado por divergências relacionadas ao batismo infantil, ora relatando os fatos narrados pela historiografia oficial quase que literalmente, ora subvertendo-os e reconstruindo-os de modo paródico. O objetivo deste trabalho é analisar de que forma ocorre esse diálogo, investigando principalmente o modo como a paródia é desenvolvida e quais os efeitos possivelmente pretendidos pela desconstrução do discurso histórico sobre o embate religioso ocorrido em Münster. O estudo também procurará resgatar e reforçar a importância de *In nomine Dei* na totalidade da obra de José Saramago, principalmente no que diz respeito à sua relação com outras obras do autor que veiculam temática religiosa, dentre as quais *Memorial do Convento* (1982), *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987), *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009). Em um primeiro momento, faremos uma revisão do fato histórico, explicitando brevemente os acontecimentos ocorridos em Münster, entre os anos de 1531 e 1534, nos valendo tanto de textos historiográficos que expõem uma perspectiva religiosa, católica e protestante, quanto de leituras históricas desvinculadas de qualquer teor religioso. Na sequência, amparados pelas proposições teóricas de Linda Hutcheon, em sua obra *Uma Teoria da Paródia* (1985), analisaremos *In nomine Dei*.

**Palavras-chave:** José Saramago, *In nomine Dei*, Paródia.

**ABSTRACT:** The play *In nomine Dei* (1993) is based on the story of a religious conflict that occurred in the city of Münster, Germany, in the 16th century. For the

---

<sup>1</sup> Professor Adjunto de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Paraná (UFPR)

<sup>2</sup> Graduada em Letras Português/Alemão pela Universidade Federal do Paraná (UFPR)

development of fiction, José Saramago (1922-2010) establishes an interesting dialogue about the bloody conflict between Catholics and Protestants, motivated by divergences related to infant baptism. Sometimes the facts are narrated by official historiography (almost literally) and sometimes they are subverted and reconstructed in a parodic way. The aim of this work is to analyze how this dialogue occurs, investigating mainly how the parody is developed and what effects are possibly intended by the deconstruction of the historical discourse on the religious conflict that occurred in Münster. The study will also seek to rescue and reinforce the importance of *In nomine Dei* in among José Saramago's work, mainly with others with religious themes, among which *Memorial do Convento* (1982), *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987), *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991) and *Caim* (2009). At first, we will review the historical fact that occurred in Münster, between the years 1531 and 1534, making use of both historiographic texts that expose a religious, Catholic and Protestant perspective, as well as historical readings unrelated to any religious content. Then, supported by the theoretical propositions of Linda Hutcheon, in her work *A Theory of Parody* (1985), we will analyze *In nomine Dei*.

**Keywords:** José Saramago, *In nomine Dei*, Parody.

Embora haja inúmeros trabalhos acadêmicos acerca da produção de José Saramago (1922-2010), ainda são poucas as leituras críticas sobre seus textos dramáticos, em especial a respeito da obra que se pretende analisar neste trabalho, *In Nominem Dei* (1993)<sup>3</sup>.

A peça foi escrita a pedido da Ópera de Münster, Alemanha, e, posteriormente, adaptada pelo próprio autor em parceria com Azio Corghi (1937) para ser apresentada na referida Ópera, recebendo o título de *Divara*<sup>4</sup>. O texto reconta o conflito religioso ocorrido em Münster, no século XVI, no qual católicos e protestantes lutaram motivados por diferenças em suas práticas religiosas, sendo a principal delas a negação do batismo infantil por parte dos protestantes, que foram então chamados de Täufer (aqueles que batizam). Em português, são chamados de Anabatistas<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Doravante IND, nas referências de citações. Todas as referências foram retiradas da obra: SARAMAGO, J. (1993). *In Nominem Dei*. Companhia das Letras. São Paulo.

<sup>4</sup> A produção original teve a sua estreia no Städtische Bühnen de Münster, em outubro de 1993, por ocasião do aniversário dos 1.200 anos daquela cidade alemã.

<sup>5</sup> A tradução literal de Täufer é “aquele que batiza”, mas, como o movimento é conhecido atualmente como Anabatista, optamos por manter o nome atual.

Para o desenvolvimento da ficção, o autor estabelece um interessante diálogo com informações sobre o conflito, ora relatando os fatos narrados pela historiografia oficial quase que literalmente, ora subvertendo-os e reconstruindo-os de modo paródico. O objetivo deste trabalho é analisar de que forma ocorre esse diálogo, investigando principalmente o modo como a paródia é desenvolvida e quais os efeitos possivelmente pretendidos pela desconstrução do discurso histórico sobre o embate religioso ocorrido em Münster.

Linda Hutcheon, em sua obra *Uma teoria da paródia* (1985) propõe que o discurso parodístico tem uma natureza essencialmente ambivalente: há tanto repetição conservadora quanto diferença revolucionária no resgate da base que está sendo transgredida.

Tal movimento é claramente percebido no modo como Saramago lida com os fatos históricos ocorridos em Münster, alternando a conservação de relatos da historiografia oficial com a criação ficcional, construindo os discursos com diferença irônica, prevendo a crítica religiosa.

A conservação de informações sobre os fatos podem ser notadas nos momentos em que o texto procura contextualizar os diversos acontecimentos que se deram em Münster entre maio de 1532 e junho de 1535. Antes de adentrarmos os meandros ficcionais, vejamos de que forma a historiografia oficial apresenta algumas situações, nitidamente (re) visitadas pelo escritor português.

De acordo com o historiador alemão Klemens Löffler, em sua obra sobre os anabatistas de Münster, *Die Wiedertäufer zu Münster 1534/1535* (1923), em março de 1533, o Conselho Municipal de Münster era composto exclusivamente por protestantes. Graças a isso, muitos integrantes do movimento, vindos de outras localidades, dirigiram-se à cidade com o intuito de unirem-se, reforçarem suas crenças e conquistarem mais adeptos. Entre eles estavam Jan Matthys (1500-1534) e Jan van Leiden (1509-1536). Em pouco tempo, Matthys tornou-se o principal líder dos anabatistas e, em 1534, começou a realizar o batismo de adultos. Em 23 de fevereiro de 1534, os anabatistas foram eleitos os chefes da cidade, ganhando ainda mais poder e influência. Como resultado disso, o batismo de adultos compulsório foi instaurado e, todos aqueles que recusassem

a cerimônia deveriam deixar Münster. Simultaneamente, o bispo católico da cidade, Franz Waldeck (1491-1553), iniciou um cerco à cidade.

Considerando que a perda do significado do batismo infantil e a instituição do batismo adulto são as principais causas dos conflitos que se deram em Münster, José Saramago investe no aproveitamento dessa matéria histórica em sua obra. Nas primeiras cenas de *In nomine Dei*, percebe-se a preocupação em explicitar a concepção anabatista de que o batismo é um passo de fé público e consciente, representando a mudança de conduta do indivíduo. Por isso, o ato deveria ser realizado por adultos, ao contrário do que difundia a igreja católica, com o batismo infantil. Goertz (1988) reproduz a declaração clara e objetiva de um pregador anabatista a respeito do assunto:

Aus dieser Beschreibung der Wassertaufe kann jedermann ersehen und erkennen, dass der auswendigen Taufe das Wort und die Lehre vorauslaufen sollen. Dadurch wird der Mensch in die Erkenntnis seiner Sünden geführt, wie vor der Taufe des Johannes, oder in die Erkenntnis seiner Sünden und auch in die Erkenntnis der Vergebung durch das Lamm Gottes, wie vor der Taufe Christi, mit dem Vorsatz, sein Leben zu ändern mit der Hilfe Gottes. (GOERTZ, 1988, p. 186)<sup>6</sup>

Tal pensamento é retomado intertextualmente apresentando na peça saramaguiana na cena em que temos a personagem Berndt Rothmann, um dos pregadores do movimento anabatista, discutindo com Eclesiásticos sobre as divergências entre suas concepções de batismo:

#### CORO DE ECLESIAÍSTICOS

Excomungados.

---

<sup>6</sup> A partir dessa descrição do batismo com água, cada um pode ver e perceber que a palavra e o ensino devem preceder o batismo decorado. Através disso o homem é conduzido ao reconhecimento dos seus pecados, como antes do batismo de João, ou ao reconhecimento dos seus pecados e ao reconhecimento do perdão através do Cordeiro de Deus, como antes do batismo de Cristo, com o propósito de mudar a sua vida com a ajuda de Deus. (Tradução de Cecília Hamm)

ROTHMANN

Cuidai antes que talvez esteja Cristo, neste momento, separando as águas, e que seja o nosso rio, não o vosso, aquele em que virá ordenar a nova purificação.

CORO DE ECLESIAÍSTICOS

Falas de baptismo?

ROTHMANN

Poderia ser.

CORO DE ECLESIAÍSTICOS

Heresia, heresia, heresia. O sacramento do baptismo é indelével, não se pode repetir.

[...]

ROTHMANN

O baptismo é um banho de água que o catecúmeno deseja e recebe como sinal verdadeiro de que morreu para o pecado,

De que foi sepultado com Cristo e de que ressuscita para uma nova vida,

Para caminhar, daí em diante, não nos prazeres da carne, mas sim na obediência à vontade de Deus. (IND, pp. 27; 39)

Ainda de acordo com a história desse período, no intuito de se diferenciarem ainda mais dos católicos e demarcarem os fundamentos de suas crenças, os anabatistas ordenaram a incineração do arquivo da cidade, a depredação de igrejas e a queima ou descaracterização de pinturas e imagens de santos e santas católicas:

Was von den früheren Verwüstungen in den Kirchen noch verschont geblieben war, wurde nun zerstört. Die Bücher brachten sie aus allen Kirchen auf den Domplatz und verbrannten sie mit den Urkunden; Rechnungsbücher und Gerichtsakten zerrissen sie und warfen sie auf den Straßen umher. Die Glasfenster, auf denen sie die Wappen der Vorfahren oder die Bilder der Väter und Heiligen fanden, zerbrachen sie mit Stöcken [und] Knitteln<sup>7</sup>. (LÖFFLER, 1923, p. 58)

---

<sup>7</sup> O que havia ficado conservado nas igrejas da primeira depredação foi destruído. Eles trouxeram os livros de todas as igrejas para a praça e os queimaram juntamente com as

Tais acontecimentos também são mencionados no site do Museu da Cidade de Münster: “In den Kirchen und Klöstern kam es zu einem Bildersturm, das Ratsarchiv wurde vernichtet und die Geldwirtschaft abgeschafft.<sup>8</sup>”.

O fato é recriado por Saramago, em uma cena na qual dois líderes anabatistas parecem agir sob “inspiração divina”.

MATTHYS

Vi mexerem os seus lábios, mas não ouvi o que disseste.

Porque nesse instante as minhas orelhas estavam cheias da voz do Senhor que me dizia: <<Matthys, queima todos os livros que encontrares na Minha cidade, para que, nela, só a Minha palavra possa ser lida e escutada. Eu sou o Senhor.>>

Irmãos, executemos a ordem de Deus, aticemos o lume em que arderam as nossas dívidas e queimemos esses livros infames que faziam de nós, sem o sabermos, servos e devedores do Diabo.

JAN DUSENTSCHUER

E as pinturas? E as estátuas?

MATTHYS

Usai o fogo, usai o machado, usai o martelo, que não reste uma só palavra mentirosa, um só fingimento de pedra, um só engano pintado.

Na casa de Deus só pode haver lugar para Deus.

(Furor, delírio, iconoclasmo. A praça transforma-se num lugar de loucura.)  
(IND, pp. 74-75, itálicos do autor)

Notemos que a didascália deixa evidente a atmosfera histórica na qual a ação se dá.

---

certidões; eles rasgaram os livros-caixa e os processos e os jogaram pela rua. As janelas de vidro onde havia o brasão dos antepassados ou as imagens dos patriarcas e santos, eles quebraram com paus [e] bastões. (Tradução de Cecília Hamm).

<sup>8</sup> Nas igrejas e mosteiros deu-se a destruição das imagens, o arquivo municipal foi destruído e a economia baseada no dinheiro foi dissolvida. (Tradução de Cecília Hamm). In: Museu Nacional de Münster. *Acervo*. Acedido em: 20 de junho de 2018, em: <http://www.muenster.de/stadt/museum/>.



Conforme menciona a citação retirada do site do Museu de Münster, desejando viver como os cristãos do século I, o movimentou anabatista radicalizou-se ainda mais na busca de uma comunidade onde o conceito de posse individual fosse inexistente, com a propriedade privada e o dinheiro abolidos.

Em *In nomine Dei*, o acontecimento é reconstruído a partir dos discursos eloquentes das personagens e de um cenário impactante, como demonstram as indicações contidas nas didascálias:

MATTHYS

Eis a vontade do Senhor.

Que o povo eleito viva em Münster como em Jerusalém viveram os primeiros cristãos.

Que as portas das casas, tanto de dia como de noite, permaneçam abertas de par em par.

Que os bens de cada um sejam os bens de todos e ninguém mais ouse dizer: <<Isto é meu.>>

Que todas as dívidas sejam perdoadas e esquecidas.

Que se acabe o dinheiro, que se confisquem as moedas.

[...]

JAN VAN LEIDEN

Sabeis vós, irmãos, donde saiu o dinheiro?

Das tripas do Diabo.

Isso que trazeis nas bolsas e guardais nas arcas é o excremento do Maligno.

Esvaziai, pois arcas e bolsas, os cofres e os medalheiros, livrai-vos do fedor infernal,

Para que as vossas mãos se tornem brancas e perfumadas como o maná que Deus fez chover sobre os israelitas no deserto.

(JAN VAN LEIDEN tira a capa, fazendo-a rodopiar, e estende-a no chão. Tomados de frenesi religioso, os habitantes começa, a lançar para cima dela o dinheiro que trazem consigo. Esvaziam as bolsas, e há quem, das janelas das casas, despeje cofres e arcas.)

JAN VAN LEIDEN

Purificai-vos, purificai-vos (IND, pp. 70-71, itálicos do autor)

Não é difícil compreender a razão pela qual Saramago não subverte os fatos históricos, apenas incrementa-os: no excerto, a cena produzida revela uma visão de mundo exclusivista e intolerante, pois os anabatistas, além de não aceitarem ninguém com opiniões contrárias às suas e terem expulsado os católicos e luteranos da cidade, não admitiam qualquer lembrança ou remissão aos seus oponentes. É perceptível o motivo pelo qual não há subversão dos relatos históricos pelo autor português: a própria história se encarrega de desnudar as incoerências da rebelião anabatista de Münster.

Ainda segundo a obra de Klemens Löffler, na Páscoa de 1534, após Jan Matthys e um grupo de seguidores dirigirem-se para fora da cidade e serem imediatamente assassinados pelas tropas católicas que cercavam o local, Jan van Leiden assumiu a liderança do movimento, autoproclamando-se o novo rei de Münster e intensificando ainda mais a legalização do movimento, com a introdução da poligamia:

Er [...] beriet aber dann [...] mit Rothmann und den anderen Prädikanten über die Vielweiberei. Diese waren selbst zu Ausweichung und Unzucht geneigt. Und so beschlossen sie leicht, dass jeder Mann nach dem Beispiel Abrahams, Jakobs, Davids und der übrigen Vater des Alten Testaments, deren Leben sie nachahmen wollten, mehrere Frauen nehmen dürfte<sup>9</sup>. (LÖFFLER, 1923, p. 107)

O fato é recontado fielmente na seguinte cena de *In nomine Dei*, na qual Jan van Leiden e o pregador Berndt Rothmann conversam sobre a poligamia:

JAN VAN LEIDEN

Deus não faz nada sem uma razão, e se, desde o começo do mundo, quis que as mulheres fossem em maior número do que os homens,

---

<sup>9</sup> Ele discutiu com Rothmann e outros pregadores a respeito da poligamia. Eles próprios eram propensos à suavização e lascívia. Assim eles facilmente decidiram de que cada homem poderia tomar mais esposas, à exemplo de Abraão, Jacó, Davi e os demais patriarcas do Antigo Testamento, cujas vidas eles gostariam de imitar. (Tradução de Cecília Hamm)

Foi para que cada homem pudesse ter mais do que uma mulher, e mesmo tantas quantas pudesse alimentar,

Como patente ficou na vida dos patriarcas, que não tinham uma nem duas, mas muitas.

ROTHMANN

Creio compreender a tua ideia.

JAN VAN LEIDEN

Não serias Rothmann se não a compreendesses.

ROTHMANN

Que queres que faça?

JAN VAN LEIDEN

Que pagues a poligamia às mulheres e aos homens de Münster, invocando o exemplo dos antigos patriarcas, que em todos os actos da vida devemos seguir,

Porque somos o povo eleito de Deus,

E também por causa desta necessidade em que nos achamos, havendo tanta mulher sem homem por essas ruas e praças, com grande perigo para as almas,

Como já se nota pela concupiscência dos olhares [...] (IND, pp. 100 – 101)

A instituição da poligamia é um fato chocante para o leitor e espectador, por conta não só da motivação questionável que levou Leiden a decretar o ato, mas também pelo fato do mesmo fazer valer sua vontade através de artifícios obscuros, instituindo-se como uma espécie de “canal de comunicação” dos anabatistas com o divino: suas palavras eram tidas como palavras do próprio Deus.

Sem nenhum exagero, Saramago revisita o fato histórico, deixando clara a postura tirânica e controversa do líder anabatista.

Na sequência cronológica dos acontecimentos relatados pela historiografia, missionários anabatistas são enviados para outras cidades com o intuito de propagar o reinado de Münster, mas são massacrados pelos soldados católicos que cercavam a cidade e bloqueavam o trânsito tanto de pessoas como de alimentos, gerando uma crise de fome intramuros.

Em 24 de junho de 1534, as tropas católicas obtiveram sucesso na invasão da cidade e dizimaram cerca de 650 pessoas, encerrando assim o Reinado Anabatista. Berndt Rothmann obtém êxito na fuga. Já os

principais líderes, Jan van Leiden, Berndt Knipperdollnick (1495-1536) e Berndt Krechting (1500-1536) são julgados e condenados à morte, tendo a língua e pedaços de seus corpos arrancados com ferros quentes em praça pública. Após quatro horas de tortura, foram apunhalados e tiveram os corpos pendurados em gaiolas no topo da Igreja de São Lamberto. As gaiolas permanecem suspensas na torre da Igreja até a atualidade.

Se em boa parte da ficção encontramos a paródia conservadora, em consideráveis cenas são perceptíveis construções paródicas transgressoras que colaboram para a constituição da verossimilhança interna da obra e adensam o tom crítico presente no texto. A maioria das cenas são prolongamentos daquelas citadas acima, mas não mantêm compromisso com a historiografia oficial.

Vejamos, por exemplo, o trecho em que Matthys ordena a morte para todos aqueles que não acatassem a mensagem anabatista. A fim de evitar relutância ou questionamentos, o religioso afirma que Deus falava por sua boca, constringendo a todos que ousassem ser contrários à ordem:

#### MATTHYS

Deus não pode enganar-se a si mesmo, por isso não sereis vós enganados quando Ele pela minha boca falar.

Que a língua me caia no chão e aí se retorça como a serpente que enganou Eva e a fez depois enganar Adão, se o que vos disser não for verdadeiro e justo.

[...]

Eis o que Deus quer: Que mortos sejam, imediatamente, quantos em Münster se negarem a abraçar a aliança do baptismo.

Porque Deus quis fazer alianças com eles, mas eles não O quiseram receber.

Se somos filhos de Deus, e fomos baptizados em Cristo, então todo o mal deve desaparecer de entre nós.

Lembrai-vos do que disse o profeta: <<Todos os pecadores do meu povo morrerão à espada.>> (IND, pp. 59-60)

Embora não haja relatos oficiais de que esse discurso tenha ocorrido, ele é coerente com as fontes que mostram o caráter tirânico das lideranças

anabatista. Na conclusão da cena, embora desejoso de matar todos aqueles que fossem contrários à sua ordem, Matthys decide apenas expulsá-los.

O segundo excerto no qual é possível apontar a paródia subversora, expõe a postura de Jan van Leiden diante do ápice do cerco à cidade, com o intuito apenas de maldosamente testar a fidelidade do povo anabatista para consigo:

JAN VAN LEIDEN

O exército de Waldeck e dos príncipes seus aliados rodeia a cidade, para cá apontam as bocas dos seus mosquetes e dos seus canhões,

Mas o Senhor ordenou-me que saíssemos a receber em campo aberto os nossos irmãos,

E isso faremos, levando como únicas armas as bandeiras de Münster desfraldadas,

Porque o Senhor é a nossa força e o nosso escudo, e Ele nos livrará de todo o mal.

[...]

Quem quer vir comigo, ao encontro dos nossos irmãos?

(O povo hesita. Alguns braços levantam-se timidamente, outros imitam-nos. Por fim, num movimento que se veio acelerando, todos os braços aparecem levantados)

[...]

JAN VAN LEIDEN

(Levantando as mãos aos céus)

Senhor, Tu viste como o Teu povo acaba de dar-Te, se precisa Te era ainda, definitiva prova da sua lealdade,

Pois bastou que a minha voz, que Tua é, o convocasse, sendo tão evidente o perigo duma saída dos muros da cidade,

Para que, com alegre coração, fiado no Teu poder e na Tua misericórdia, se dispusesse a ir, sem armas, aonde só com elas prevalece a esperança de sobreviver.

(Para o povo) Descansai, não tereis de sair a receber irmãos nossos, vós sois os que acabais de ser recebidos pelo Pai Celestial,

Pois a lealdade é o mais directo caminho para chegar ao Seu coração.

Contudo, não o esqueçais nunca: ser leal ao Pai do Céu significa ser também leal a quem é vosso pai na terra e vosso rei. (Aplausos da multidão) (IND, pp. 122 -124, itálicos do autor)

Nessa cena, vemos mais um exemplo do caráter tirânico e prepotente de um dos líderes do movimento anabatista. Saramago aprofunda e detalha esse aspecto, demonstrando os intuitos nada valorosos que balizavam as atitudes da liderança anabatista em Münster. Concomitantemente, o autor expõe a forma como o povo era manipulado pelas autoridades religiosas em meio à rixa.

Em outro momento, já ao final da peça, duas personagens questionam o estatuto das suas crenças e a existência de Deus:

HANS VAN DER LANGENSTRATEN

A misericórdia de Deus voltou-nos as costas, a Sua salvação desprezou-nos, os Seus benefícios vão para outros.

HEINRICH GRESBECK

Não há comida em Münster, não se encontra na cidade cão ou gato porque já todos foram devorados,

E mesmo os grandes ratos têm de esconder-se bem fundo nas suas madrigueiras para escaparem à fome dos humanos.

HANS VAN DER LANGENSTRATEN

Deus, afinal, é católico, e nós não o sabíamos.

HEINRICH GRESBECK

Talvez Deus não seja católico, talvez não seja protestante, talvez não seja senão o nome que tem.

HANS VAN DER LANGENSTRATEN

Que fazemos nós aqui, então?

HEINRICH GRESBECK

Aqui, onde? Em Münster?

HANS VAN DER LANGENSTRATEN

Na terra.

HEINRICH GRESBECK

De certo modo, nada, de certo modo, tudo.

O nada é feito de tudo, mas o tudo é igual a nada.

HANS VAN DER LANGENSTRATEN

Sendo assim, todos os nossos actos são indiferentes, todos valem o mesmo.

HEINRICH GRESBECK

Sim, todos valem o mesmo.

Nada.

Essas personagens também figuram nas historiografias. Elas conduziram as tropas católicas até Münster, permitindo a invasão e derrota dos anabatistas, todavia, na leitura de fontes históricas não é possível saber quais razões efetivas os levaram à traição, de modo que Saramago resolve isso, criando a cena acima e usando a fala das personagens para fazer questionamentos de peso à religião.

Focando especificamente nos momentos do texto nos quais há conservação de elementos históricos, parece ser claro o motivo pelo qual Saramago opta por não fazer uso da paródia: a simples reprodução dos fatos históricos já serve aos propósitos de crítica religiosa, evidenciando a crueldade, a ganância, a ambição, a tirania, a sede por poder, a enganação e a luxúria presentes nos líderes da rebelião.

Fica claro, portanto, que o escritor se vale tanto de recursos históricos quanto literários para alcançar seus intuitos de questionar a validade dos estatutos de verdade propagados pelas religiões. Portanto, podemos concluir que no plano maior a paródia conservadora predomina, e no plano dos detalhes, em concordância com a ideia mais geral, o que predomina é a paródia subversora: repetição com diferença crítica. O resultado da estratégia discursiva empenhada, apresenta um acontecimento que, de fato, revela a intolerância desde sempre presente na história da humanidade, aqui difundida através da Religião, em nome daquele tido como Supremo Amor e Supremo Bem.

Findamos com um trecho do prólogo de *In nomine dei*, bastante simbólico para compreendermos alguns dos propósitos de José Saramago ao produzir essa obra:

*Não é culpa minha nem do meu discreto ateísmo se em Münster, no século XVI, como em tantos outros tempos e lugares, católicos e protestantes andaram a trucidar-se uns aos outros em nome do mesmo Deus – In Nomine Dei – para virem a alcançar, na eternidade, o mesmo Paraíso. Os acontecimentos descritos nesta peça representam, tão-só, um trágico capítulo da longa, e pelos vistos, irremediável história da intolerância humana. Que o leiam assim, e assim o entendam, crentes e não crentes, e farão, talvez, um favor a si próprios. Os animais, claro está, não precisam.* (IND, p. 9, itálicos do autor)

## Referências

- BRAGHT, T. J. V. (1982 [1660]). *The Bloody Theater or Martyrs Mirror of the Defenseless Christians Who Baptized Only Upon Confession of Faith, and Who suffered and Died for the Testimony of Jesus, Their Saviour, From the Time of Christ to the Year A.D. 1660*. [Tradução Joseph F. Sohm] Herald Press: Scottsdale.
- CAIRNS, E. E. (1995). *O Cristianismo através dos séculos: uma história da igreja cristã*, (2.<sup>a</sup> ed.). São Paulo: Vida Nova [Tradução: Israel Belo de Azevedo].
- GOERTZ, H.-J. (1988). *Die Täufer: Geschichte und Deutung*. München: Beck.
- HUTCHEON, L. (1985). *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70.
- KLAASSEN, W. (1981). *Anabaptism in Outline*. Waterloo: Herald Press.
- LÖFFLER, K. (1923). *Die Wiedertäufer zu Münster 1534/35: Berichte, Aussagen u. Aktenstücke von Augenzeuge u. Zeitgenossen*. Jena: Diederichs.
- Museu Nacional de Münster. *Acervo*. Acedido a 20 de junho de 2018, em: <http://www.muenster.de/stadt/museum/>.
- OLSON, R. (2001). *História da Igreja Cristã: 2000 anos de tradição e reformas*. São Paulo: Editora Vida [Tradução Gordon Chown].
- SARAMAGO, J. (1993). *In Nomine Dei*. São Paulo: Companhia das Letras.



**O OCO EXISTENCIAL OU A BUSCA  
PELO SENTIDO HUMANO: RELAÇÕES  
ENTRE POESIA E HISTÓRIA NA POÉTICA  
DE FERNANDO PESSOA E JOSÉ SARAMAGO**

**THE EXISTENCIAL VACUUM OR THE HUMAN  
SEARCH FOR MEANING: THE RELATION  
BETWEEN POETRY AND HISTORY IN FERNANDO  
PESSOA AND JOSÉ SARAMAGO'S POETRY**

**RESUMO:** Esta comunicação tem por objetivo debater as produções poéticas de Fernando Pessoa e José Saramago, fomentando o diálogo entre elas, a fim de compreender os aspectos principais que fundamentam a poética desses importantes poetas portugueses. Esta apresentação consiste na análise dos poemas “Liberdade” (1935), “Adiamento” (1928) e “Não sei. Falta-me um sentido, um tacto” (1917) de Fernando Pessoa; e “Não me peçam razões...” (1997), “Lama, detrito, entulho, lixo” (1998) e “Ao inferno, senhores” (1998), de José Saramago, nos quais encontram-se relações de proximidade e de distanciamento na busca por determinar a necessária articulação entre a peculiaridade do estético e sua íntima conjugação com a vida social na modernidade. A fim de analisar a obra de tão importantes escritores, a metodologia dessa pesquisa esteve embasada no olhar do eu-lírico em cada poema, deixando-se guiar por suas determinações, para, a partir da captação dessa perspectiva ao mesmo tempo subjetiva e objetivada, captar a essência da vida humana ali transfigurada. Buscou-se relacionar cada poema analisado às categorias expostas na poética de forma geral, buscando acompanhar as bases de formulação da estrutura literária e de sua íntima relação com a vida social na modernidade, a partir dos teóricos Theodor W. Adorno (2012), Hugo Friedrich (1978) e Alfredo Bosi (2000). Sob esta perspectiva, verificou-se como a produção lírica de Fernando Pessoa e de José Saramago concentra os aspectos centrais da construção do indivíduo solitário, ao trazer, por meio de espaços cada vez mais aparentemente caóticos, um “eu” que parece se perder nesse cosmos, mas, contraditoriamente parece se formar, ao mesmo tempo, um mundo que se estrutura, pois o poema passa a organizar a história humana ali capturada, permitindo a cada poema imprimir uma forma à experiência da realidade.

**Palavras-chave:** Fernando Pessoa, José Saramago, lírica moderna.

**ABSTRACT:** This paper aims to discuss and foster a dialogue between the poems of Fernando Pessoa and José Saramago in order to understand the main aspects that underlie the poetics of these important Portuguese poets. This presentation consists of the analysis of these poems: “Liberdade” (1935), “Adiamento” (1928) and “Não sei. Falta-me um sentido, um tacto” (1917) by Fernando Pessoa; and “Não me peçam razões...” (1997), “Lama, detrito, entulho, lixo” (1998), and “Ao inferno, senhores” (1998) by José Saramago. In the works of these poets, we can find relationships of closeness and of distancing in the search to determine the necessary articulation between the peculiarity of aesthetics and its intimate conjugation with the modern social life. In order to analyze the poems of the above writers, the methodology of this research was based on the poetic persona, being guided by its determinations, so that from the capture of this perspective, both subjective and objectified, it is possible to grasp the transfigured essence of human life present. It was sought to relate each poem to the different type of poetic style, seeking to follow the basis of the formulation of the literary structure and its intimate relationship with the modern social life in accordance to the following theorists: Theodor W. Adorno (2012), Hugo Friedrich (1978) and Alfredo Bosi (2000). From this perspective, the lyrical poetry of Fernando Pessoa and José Saramago concentrates, through an increasingly seemingly chaotic set, the central aspects of the construction of the lonely individual. An “I” that apparently is lost in this cosmos, but contradictorily, at the same, it seems to form itself concurrently to a world that is self-structuring. It is then that the poem starts to organize the human history there captured, allowing each poem to print the experience of reality.

**Keywords:** Fernando Pessoa, José Saramago, modern lyric.

## 1. Introdução

Esta pesquisa teve como problemática central a análise dos principais aspectos que fundamentam a obra de Fernando Pessoa e José Saramago. Por meio da análise dos poemas “Liberdade” (1935), “Adiamento” (1928) e “Não sei. Falta-me um sentido, um tacto” (1917), os dois primeiros poemas do heterônimo Álvaro de Campos e o último de seu ortônimo, o próprio Pessoa; e “Não me peçam razões...”. (1997), “Lama, detrito, entulho, lixo e côdeas” (1998) e “Ao inferno, senhores” (1998), de José Saramago, buscou-se encontrar relações de proximidade e de distanciamento a fim de determinar a necessária articulação entre a peculiaridade do estético e sua íntima conjugação com a vida social na modernidade. Assim, os aspectos comuns identificados nos poemas possibilitaram estabelecer

uma relação com a vida moderna, ressaltando a relação dialética entre forma e conteúdo inerente às obras literárias.

Este estudo apresenta, portanto, um estudo crítico da obra literária de dois dos maiores escritores em Língua Portuguesa, Fernando Pessoa e José Saramago, abrangendo um período de 1917 a 1935, referente à poesia de Pessoa, e os anos de 1997 a 1998, referente à poesia de Saramago, propondo relacionar a forma estrutural poética peculiar de cada poema/autor ao conteúdo abordado, de modo que possibilitou explorar as categorias expostas na teoria poética de forma geral, bem como apreender a peculiaridade lírica de cada poema, possibilitando o reconhecimento da vitalidade da obra de Fernando Pessoa e José Saramago para a história da lírica moderna e contemporânea.

## **2. A Lírica Moderna – Pressupostos teóricos iniciais**

Para se entender melhor a lírica de Fernando Pessoa e José Saramago, é preciso traçar aqui o contexto literário moderno em que estão introduzidos os poetas. Em *Estrutura da Lírica Moderna* (1978), de Hugo Friedrich, o pensador vai explanar, já no primeiro capítulo e de forma muito esclarecedora, o contexto dessa lírica em seis diferentes tópicos.

O primeiro tópico, “dissonâncias e anormalidade” expõe uma lírica que foge da linguagem de estado de ânimo, essa linguagem traz ao leitor um estranhamento frente à obra, um incômodo indócil, gerando inquietude, mas que, em contrapartida, o fascina. Dessa maneira, a lírica moderna do século XX não busca uma relação direta com a realidade ou uma aproximação no que tange a intimidade comunicativa; muito pelo contrário, ela busca a tensão dissonante que mais traz a inquietude que a serenidade.

No segundo tópico, “categorias negativas”, Friedrich (1978) explica que a lírica moderna, diante do momento histórico e das transformações que estavam ocorrendo, necessitava de categorias que pudessem descrever essa lírica, culminando em categorias predominantemente negativas, porém que buscavam definir, e não depreciar.

Em “Prelúdios teóricos no século XVIII: Rousseau e Diderot” (FRIEDRICH, 1978), o escritor explica que para Rousseau é necessário desprender-se da realidade e depreciá-la para buscar, dentro de si, a fuga de um mundo opressor, buscando o que é belo em sua negação, enquanto que para Diderot a fantasia é a força que guia o gênio, esse gênio que constrói além do que a razão possa interpretar, buscando a produção e não o descobrimento.

No quarto tópico do capítulo, no qual é tratada a poesia futura sob a perspectiva de Novalis, Friedrich (1978) diz que Novalis fala do encantamento da poesia, onde o “mago é poeta” e induz os enfeitiçados a verem, crerem e sentirem o que ele quer. Portanto, a linguagem poética não necessita do comunicar-se, de uma significação, mas é puramente a expressão da alma, na qual muitas vezes nem o próprio poeta se compreende, ainda que, apesar disso, ela tenha certa compreensão mesmo que pouco clara ou sem ordem.

Sobre o Romantismo Francês, o autor afirma que “A poesia moderna é o Romantismo desromantizado (entromantisierte Romantik)” (FRIEDRICH, 1978, p.30). A partir dos pré-românticos, o melancólico já passa a ter uma importância maior, a alegria e a serenidade desaparecem da literatura e a dor ganha espaço e passa a ter uma representação espiritual, científica, poética e necessária. O Cristianismo passa a consciência do ser decadente. O mórbido e o destrutivo passam a ser atraentes. O conceito do Nada passa a ter sua importância e uma juventude iludida e influenciada por Napoleão, que vai de encontro com esse Nada. Afirma ainda o autor que a partir daí “começa também a poesia que parte da linguagem, a apreensão do impulso ingênito na própria palavra, com consequências tão profundas para a poesia moderna” (FRIEDRICH, 1978, p.32).

Por fim deste capítulo, é explanada a teoria do grotesco e do fragmentário, onde o autor explica que o feio passa não a ser o oposto do belo, mas a ter um valor em si. Dentro dessa percepção, o grotesco passa a ser visto como o necessário, visto que é incompleto e fragmentado, levando-nos à inquietude e nos tirando da monotonia do belo.

Através deste capítulo das perspectivas da lírica contemporânea, foi possível delinear as características da lírica moderna, de forma que, foi possível entender melhor o contexto da poética de Fernando Pessoa e

José Saramago, assim como a significação de suas obras, conforme se buscará tratar no próximo tópico.

### **3. As inquietudes no sentimento do poeta: comparações do fazer poético em Pessoa e Saramago**

Diante da leitura e análise das poesias, pôde-se observar pontos que se transpassam e que se divergem nas poesias de Fernando Pessoa e José Saramago. Há nesses dois poetas e em suas poesias um sentimento em relação ao mundo, um descontentamento o qual os eu-líricos demonstram em cada um dos seis poemas.

Em “Adiamento” o eterno cansaço do eu poético faz com que esse mantenha-se em uma inércia de comportamento, este depara-se com um ócio eterno que o mantém em estado de sono e adiamento contínuo, fazendo-o comparar-se com um cão vadio que está sempre deitado e encolhido no frio, sem razão para levantar-se: “Tenho sono como o frio de um cão vadio./ Tenho muito sono” (SARAMAGO, 1997, p.63).

Este mesmo estado se pode encontrar no trecho do poema de Saramago que pergunta de seus olhos sem remela, remetendo assim a uma condição de eterno dormir, de estado de letargia, assim como o eu-lírico anterior em Pessoa que também se vê sempre a retardar sem mover-se do lugar: “Onde estão os meus olhos sem remela” (SARAMAGO, 1997, p.215).

Toda essa omissão desses eu-líricos não passa de um desencorajamento quanto ao viver acordado frente à realidade de miséria, desigualdade, massificação, violência e entre tantos outros males que vieram junto com a modernidade, por isso fecham-se os olhos para não enxergar e fecham-se os olhos para não ter que acordar e lidar com o desabamento do mundo sobre suas cabeças.

A ideia de solidão, de vazio da alma, também é um ponto de contato nos poemas, os sujeitos poéticos sentem-se coisificados, desalmados pelo processo de desconstrução de sua individualidade, em um momento de mundo em que tudo é objetivado. Como em “Não sei. Falta-me um sentido, um tacto” onde o lado sensível parece se perder; sensibilidade

essa que representa o que vem de dentro, do profundo, de seu interior, mas que agora se aflora à sensação do nada, do oco, em que o antes é passado que não volta e o depois é futuro que não existe: “Estou só, só como ninguém ainda esteve,/ Oco dentro de mim, sem depois nem antes” (SARAMAGO, 1997, p.43).

Esse insulamento dos versos acima é o mesmo de “ao inferno, senhores”, no qual o eu-lírico tenta preencher e que afirma precisar povoar. Nessa sensação de vazio dá-se às relações superficiais modernas proporcionadas pela falsificação da mesma mediante a insensibilidade que se engendrou devido às tecnologias, às máquinas, à vida corrida e sem tempo, tempo de parar e olhar o outro por inteiro em suas diferentes facetas, de forma profunda e pessoal, tempo de qualidade para relacionar-se. Isso se perdeu nos mais diferentes âmbitos de relacionamentos existentes. E isto gera o descontentamento centrado naquilo que de mais precioso parece se perder, a sensibilidade, como nos versos: “A ver se povoamos esta ausência/ Chamada solidão” (SARAMAGO, 1997, p.220).

Outro ponto de aproximação entre a obra saramaguiana e a obra pessoana, claramente vista, é a metalinguagem, a poesia fala do próprio ato de escrever, do poetar. Nos versos de *Adiantamento*, por exemplo, observa-se o desânimo do eu-lírico com os livros, com o estudar e com a literatura, transformando tudo isso em nada diante das coisas mais simplórias da vida, o que parece o próprio escritor em um desabafo frente a tudo que viveu e passou em sua vivência com o fazer literário:

Ai que prazer  
Não cumprir um dever  
Ter um livro para ler  
E não o fazer!  
Ler é maçada.  
Estudar é nada.  
O sol doira  
Sem literatura. (SARAMAGO, 1997, p.22)

Paralelamente, todo o poema *Não me peçam razões* trará consigo a ideia do poeta respondendo ao mundo sua discordância com o fazer

literário o qual este sente um peso da responsabilidade que não quer carregar. Acarreta que o eu-lírico se nega a responder, a dar razões através da literatura. Apesar desses dois poemas tratarem do mesmo tema, o fazer literário, em Pessoa mostra-se um descontentamento ante tudo que estudou e escreveu, como quem já não quer mais saber desse fazer que o cobra tanto. Enquanto que em Saramago, o eu poético não exatamente se cansou da literatura, mas se negou a fazer literatura porque se sentia cobrado. Logo, é possível perceber a poesia falando do próprio ato de escrever, e o eu-lírico sendo o próprio poeta: e esses são claros pontos de contato entre as poesias desses dois importantes poetas.

Claramente, e como herança da lírica moderna, nota-se as formas de escapismo encontrado nos poemas. Em *Adiamento*, o único momento de fuga do eu-lírico é o circo da infância e principalmente a fantasia, visto que, diante da análise, o circo do qual fala o eu-lírico, ele nem sequer vivenciou o espetáculo, apenas imaginou como seria o circo de sua infância.

Em *Não sei. Falta-me um sentido, um tacto*, como pode-se observar, o escapamento ocorre com a minguada volta ao romantismo, remete-nos ao personagem do romance, esse que mesmo descontente se contenta com o fantasiar. Logo, além deste eu-lírico querer fugir do brusco contato moderno com a realidade, ainda encontra essa fuga não só em fantasiar-se como um personagem, mas entrando em um transe, como algo anestésico que o transporta a “outra dimensão”.

No poema *Liberdade* é possível perceber o apego do eu-lírico ao divino. Mesmo que poeta esteja fazendo uma crítica a Salazar há uma herança de conhecimento cristão em seus versos. Esse mostra-se bem menos pessimista que os outros eu-líricos, porém, ainda assim, expressa o seu descontentamento e explana o que para ele tem verdadeiro valor de bom e de alegria.

O mais do que isto

É Jesus Cristo,

Que não sabia nada de finanças

Nem consta que tivesse biblioteca... (SARAMAGO, 1997, p.23)

Os demais eu-líricos se apegam a questões bem mais sólidas, bem mais plausíveis e alcançáveis nesta realidade de mundo, por meio do ser humano e de necessárias mudanças. Logo no primeiro poema, *Não me peçam razões*, onde o eu-lírico situa-se diante de uma situação que não aceita e não criou, seu escape, sua esperança, é um amanhã, no sentido de futuro, diferenciado, novo, mas não como algo muito distante, mas sim, na próxima estação. Este, remete à natureza quando fala da primavera, mas o escape vai além da natureza em si. O eu poético se utiliza da natureza para fazer uma realidade esperançosa, palpável: “Quando a noite é de mais é que amanhece/ A cor de primavera que há-de vir” (SARAMAGO, 1997, p.126).

Ainda sobre a questão de uma esperança tangível, na segunda poesia saramaguiana de análise, apresenta-se um futuro que virá a realizar-se, mesmo que de forma trágica, um futuro que vem para romper e mudar o rumo de como esse mundo, observado pelo eu-lírico, está se encaminhando. Dessa forma, bem mais cético, e de forma bem mais concreta, o eu poético não se apega a um escape fantasioso, talvez apenas na forma de se expressar, mas um fim possível para um novo, não algo necessariamente positivo por completo, mas uma mudança: “Mas na funda estrumeira vai lavrando/ Lento, seguro e oculto o grande incêndio/ Que será a resposta do teu quando” (SARAMAGO, 1997, p.215).

Por fim, no último poema dessa saga, o escape, a fuga, o apego à esperança, se faz por meio de algo universalmente bom, o amor, que se subentendendo, encontra-se representado por um homem e uma mulher. É o amor dos amantes, aquele que é humano e que leva o indivíduo a sentir-se demasiadamente feliz e realizado. Porém, apesar do comentário do eu-lírico de “não deixe a minha mão”, este não exclui o fato de ter de enfrentar e lidar com o “inferno dos homens”, não retirando assim a realidade negativa à sua volta, não se apegando então a algo tão fantasioso e sendo extremamente realista: “E tu, claro amor, palavra nova,/ Que a tua mão não deixe a minha mão” (SARAMAGO, 1997, p.220).

As poesias de Pessoa e Saramago se comunicam no que diz respeito ao sentimento do poeta, e, pensando nos momentos em que poesia e poeta se transpassam e adentram um ambiente em comum, onde a obra se comunica com o autor e vice-versa, é possível notar a sensibilidade em



seu poeatar no momento de ver o mundo e refleti-lo através do eu-poético na própria poesia. Dessa forma, do mesmo modo que esse sentimento passa pelo poeta, que o imprime no papel, esse também se comunica com aquele que lê, não de forma intencional, mas no reconhecimento involuntário que acontece através de um sentimento que é aparentemente individual, visto que expressa algo de sensível e profundo em um “eu” representado, o eu-lírico, mas ao mesmo tempo este “eu” encontra-se nos sentimentos de tantos outros que se identificam. Assim, a poesia sai do âmbito do íntimo e pessoal e adentra o universal.

As imagens de desesperança, como também as de escape a uma esperança criada ou esperada, vão sendo capitadas pelo leitor a partir da construção textual. Essa permite ao receptor ter contato com seu sentido muito além da estrutura frasal. A partir daí, é possível extrair o sentimento que passa o eu-lírico diante daquela realidade. A *ritmificação* da obra e os sentidos *historicizáveis* trazem ao leitor a interpretação da significação individual expressa no texto, a qual nos leva a um todo maior, o universal, explorando a constante busca do indivíduo no sentido humano e existencial, como nos explana Adorno:

Essa universalidade do teor lírico, contudo, é essencialmente social. Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais [allgemeine Verbindlichkeit] vive da densidade de sua individuação. (ADORNO, 2012, p. 67)

Desse modo, Saramago e Pessoa em suas poesias expressam não só o sentimento dos seus eu-líricos, como também evidenciam um sentimento para além do texto, texto esse, poético, capaz de aproximar pessoas e “mundos”. Porém, é preciso ressaltar que este sentimento que comunga em dados momentos, em outros se divergem no que diz respeito às marcas decorrentes do poeta sobre o texto, local de sua pessoalidade.

Primeiramente, na obra pessoana, é possível constatar, como antes já citado, o apego ao Divino. Em alguns momentos a fuga de seus eu-líricos

remetem ao milagroso, à divindade, ainda que ironicamente. Em *Adiamento* foi vista essa marca através da palavra “porvir” e o que esta expressão em si nos remete. Em *Liberdade*, a alusão é ainda mais clara no momento em que o eu poético cita D. Sebastião e Jesus Cristo, e ainda coloca este último como de maior importância. Conseqüentemente, constata-se no eu poético de Fernando Pessoa a esperança atrelada ao amor de direcionamento vertical, onde um ser imperfeito relaciona-se com um ser perfeito, causando a ideia de um amor sobrenatural, em que é preciso acreditar na realidade de dois mundos: o material e o metafísico, como uma outra dimensão. Isso, por causa da influência católica cristã que o influenciava em sua escrita. Diante disso, a lírica de Pessoa encontra-se bastante atrelada à ideia do espiritual, para alguns, do fantasioso, o qual trata Friedrich em *Estrutura da Lírica Moderna*. Essa marca característica leva o escritor a um âmbito um pouco mais otimista, principalmente no poema *Liberdade*.

Tal traço estilístico pode sustentar-se sob o pensamento expressado por Bosi (2000), onde a poesia vem a ser a busca do preenchimento de um oco deixado pela separação entre o homem e o Divino:

É possível também que esse coração formal de todo poema responda a necessidades de comunhão física e espiritual que a história dos homens está longe de satisfazer. O círculo dos sons e a presença fulminante das imagens compensariam o desejo tantas vezes frustrado de volta ao seio da Natureza-mãe, paraíso de onde o Homem foi expulso pelo pecado necessário da separação. Separação que se dá, na tradição bíblica pelo conhecimento. Os cantadores de mitos nos dizem que “naquele tempo”, “tempo de antes”, não havia tempo. Nem trabalho, nem cuidados vãos do pensamento. A fratura que abre a História é o pecado de origem: separa-se Adão de Iavé; Prometeu de Zeus. A ciência do bem e do mal e o fogo, eis as conquistas; o suor que não cessa, a ferida nas entranhas que não fecha, esta a pena. A poesia, que se faz depois da queda, é linguagem da suplência. Primeiro coral, depois ressoante no peito do vate que se irmana com a comunidade, enfim reclusa e posta à margem da luta, a sua voz procura ministrar aos que a ouvem o consolo do velho canto litúrgico, aquele sentimento de comunhão do homem com os outros, consigo, com Deus. (BOSI, 2000, p.144)

Desta forma, é possível pensar na poética de Pessoa, através da ótica de uma poesia que busca se conectar com o Divino, que se encontra circundante no desejo a essa procura de comunhão e aproximação, visto que é clara a ideia de oco e solidão que rodeia sua poética, e essa falta circunda a vontade do querer preencher, ocupar este vazio.

Em contrapartida, ao se olhar a obra saramaguiana é possível notar sua negação ao Divino, principalmente ao religioso. Como analisado, vê-se momentos de referência ao contexto bíblico ou religioso, porém opondo-se a este. Deste modo, sabendo também de seu ateísmo declarado, Saramago não busca se apegar ao sobrenatural, mas se apega muito bem em suas poesias ao natural, aquilo que está ao alcance palpável. Pode-se dizer que este importante poeta português “anda mais com os pés no chão”. E, por causa destes “pés no chão”, enxerga-se um maior pessimismo em suas poesias, um confronto com a realidade de forma bastante desacreditada, como em *Lama, detrito, entulho, lixo e côdeas*, onde a forma grotesca na escrita poética aparece para descrever com muita veemência o que é factual. Logo, a única maneira que o poeta encontra de descrever a realidade é utilizando-se das palavras que melhor a descrevem, e por isso o pessimismo.

O fato é que Pessoa se encontra inserido na época do modernismo, enquanto que Saramago na contemporaneidade, e, considerando o processo histórico, a modernidade desencadeou uma série de fatos que culminaram nas impressões de desesperança que o sentimento do poeta passa a expressar. Esses fatos e suas circunstâncias se alastraram para a contemporaneidade, o que levou a um quadro ainda mais caótico de realidade de mundo, e esse curso, não de mudança, mas de continuidade, gera ainda mais negatividade àquele que observa, com sensibilidade, o curso alastrante do que se tornou e se agravou o mundo e as suas relações. Logo, é de se esperar que o poeta que viera depois fosse ainda mais desesperançoso e pessimista.

É possível então constatar que, enquanto a lírica de Saramago está em um plano terreno de esfera física e rodeia-se mais em um domínio realista, de um conformismo inconformado, Pessoa ainda tem heranças mais próximas de uma poesia “romantizada”, que mesmo não conformado com

o mundo em sua volta, conforma-se com maior escape à uma realidade metafísica, fantasiosa ou espiritual. Há um comportamento mais rebelde e irônico no poeta contemporâneo do que no poeta moderno. Enquanto um quer distanciar-se do mundo, deste que conhecemos, o outro chama a todos para esse “inferno dos homens”, como quem, aqui, não vê outra vida, se não conviver com o que se tem, com o mal dos homens e também com o bem; bem esse que fica expresso em sua poesia através do amor, como sentimento que se despoja de um para com os outros, para os que andam de mãos dadas, principalmente na relação amorosa a qual se explicita.

O próprio José Saramago, através de uma entrevista retirada do artigo de Bordini (2011), enxergava sua poesia como algo não tão poetizado, mas trabalhado, fabricado:

Quando escrevi poesia, tudo aquilo foi pensado; lembro-me de que o poema era muito fabricado, no melhor sentido que a palavra tem, ao passo que os afloramentos poéticos nos meus romances surgem, não há fabricação poética nos meus romances. A mesma coisa não posso dizer, talvez, da poesia. A poesia é fabricadamente poesia (BORDINI 2011 apud SARAMAGO, 2010, p. 240).

Nesta afirmação, o escritor deixa claro que é “no melhor sentido da palavra”. Logo, sua poesia não é menos poesia, todavia, o traço menos poético e mais fabricado é de fato perceptível em sua escrita. Vê-se uma maior intenção em “querer dizer algo”, mais voltada para uma comunicação proposital. Mesmo que em um de seus poemas o eu-lírico diga não querer dar razões, este parece querer comunicar que não quer se comunicar, ao contrário da lírica pessoana, em que o eu poético demonstra uma maior introspectividade, um querer isolar-se em si, e é nesse momento que esse eu-lírico deixa de querer as relações humanas horizontais e passa a buscar, indiretamente, uma relação vertical com o Divino.

Nesse sentido, vimos como as relações se estabelecem entre as poesias do heterônimo e ortônimo de Fernando Pessoa e a produção poética de José Saramago. Ambas apontam para uma grande desesperança para

com a realidade moderna, de forma que a fuga encontra um lugar de esperança na natureza, no divino, na infância, no sonho, na fantasia, ou, na própria lírica, no ato de fazer arte literária.

#### 4. Considerações Finais

É interessante como as poesias desses dois poetas portugueses se relacionam e ao mesmo tempo se dissociam em um ponto convergente, o ponto onde o vazio existencial parece amenizar-se. Esse instante de convergência acontece em Saramago no momento em que seu eu-lírico busca dividir o pesar deste “inferno” terreno com outro ser igual a ele, o qual ele pode tocar, cheirar, abraçar, ver, beijar, apalpar e usar todas as formas de conexões táteis. Em contrapartida, o eu-lírico em Pessoa busca o alívio e a satisfação por meio do que se tem de mais purista e simples, de modo que, o ponto-chave de apegar-se a uma paz, uma alegria neste mundo, é pensando na espera de algo além, em uma relação com o que não se vê, não se pode tocar, nem abraçar ou apalpar através do *tacto*, mas talvez, para alguns, se pode apenas sentir, ou esperar, *quer venha ou não*.

Se a teoria de Bosi sobre o vazio causado pela separação do homem e a Divindade encontra sustento, logo, entende-se o porquê da poesia despoetizada na qual o próprio Saramago afirma estar sua obra poética. Pois, se a poesia em sua gênese é a falta dessa relação rompida, os que buscam se reconectar aproximam-se mais dela.

Se a relação com o ser Divino é distante no *tacto*, da mesma a poesia se distancia do objeto, porém se aproxima da imagem e capta o objeto “sem tocá-lo, degustá-lo, cheirá-lo, degluti-lo” (BOSI, 2000, p.24), logo, assemelham-se o Divino e a poesia nesse sentido. O elemento poetizador ganha espaço, também, nas sensações de difícil explicação, onde, antes, procura-se sentir do que “querer explicar” ou “querer dizer”, ou seja, “intui e compreende sinteticamente, constrói a imagem não por assimilação, mas por similitudes e analogias” (BOSI, 2000, p.24). Da mesma forma é a relação do homem com a Divindade.

Entretanto, apesar de qualquer explicação sobre o que é poesia, e as diferenças entre os poemas desses dois importantes escritores, o elemento poetizador encontra-se com mais força na prosa de Saramago do que em suas poesias:

No fundo, não deixei de ser poeta, mas um poeta que se expressa através da prosa e provavelmente – e está é uma ideia lisonjeira que eu quero ter de mim mesmo – é possível que eu seja hoje mais e melhor poeta do que pude ser quando escrevia poesia. [...] Essa mesma poesia que eu abandonei, formalmente, está presente em toda a minha obra de romancista. Expresso-me poeticamente através da prosa com mais força, talvez com mais segurança e talvez mais poeticamente do que consegui quando oficiava de poeta (BORDINI 2011 apud SARAMAGO, 2010, p. 234).

Mesmo com essa afirmação do autor, e o que de fato se nota, principalmente quando comparado com Fernando Pessoa, é que sua poesia é de grande valia. Todo o sentimento passado por seus eu-líricos norteiam o que é a “lei” do mundo na contemporaneidade e imerge o leitor na realidade triste do rumo da humanidade. Mesmo não tendo sido a poesia o seu grande objeto de arte na literatura, Saramago utiliza-se muito bem das imagens, das correlações e da linguagem em si, trazendo total reconhecimento de que foi não só um poeta em prosa, mas um poeta na poesia.

A grande questão no poetar de José Saramago e Fernando Pessoa gira em torno dos sentimentos que se entrecruzam mesmo em momentos históricos diferentes: o poeta moderno viu o surgimento de uma lógica de mundo que ocasionou na primeira guerra mundial, como também presenciou a ditadura de Salazar, e o poeta contemporâneo viu a briga de dois sistemas mundiais e o eclodir da segunda guerra mundial. E é exatamente por causa desses dois momentos históricos diferentes que é possível comparar suas obras poéticas pensando na historicidade e sua relação com a vida social, visto que, diante de um processo diacrônico caótico nas relações humanas, é possível constatar de que forma o curso da humanidade tem andado para um precipício cada vez mais próximo. Por isso é presumível um sentimento mais voltado ao pessimismo advindo

do poeta. Em seu discurso ao receber o prêmio Nobel da literatura de 1998, Saramago afirmou:

As injustiças multiplicam-se no mundo, as desigualdades agravam-se, a ignorância cresce, a miséria alastra. A mesma esquizofrênica humanidade que é capaz de enviar instrumentos a um planeta para estudar a composição das suas rochas, assiste indiferente à morte de milhões de pessoas pela fome. Chega-se mais facilmente a Marte neste tempo do que ao nosso próprio semelhante. (CONGRESSO INTERNACIONAL JOSÉ SARAMAGO – 20 ANOS COM PRÉMIO NOBEL 2018 apud SARAMAGO, 1998, p.23)

Diante dessa afirmação, constata-se o sentimento deste importante poeta, da prosa e da poesia, em relação a verdadeira face da humanidade deste mundo, da lei dos homens e do “inferno dos senhores”, que antes preferem ser insensíveis uns com os outros ao abrirem mão de seus egos e seus egoísmos. É como disse Fernando Pessoa em seus versos: “Quero pensar, mas dói-me o que irei concluir”. Ou seja, esse eu lírico vê como o sensível (no melhor sentido da palavra) poeta vê o que muitos não querem, não podem ou não conseguem enxergar.

E a grandiosidade da poesia está em dizer mesmo quando nada se quer comunicar, mas comunica quando diz, seja o eu poético introspectivo dentro de si, seja um eu poético mais comunicador, a poesia em si se faz expressar numa singularidade que pertence só a ela, numa linguagem tão incomum, tão própria, na qual fala mais um verso que todo um livro de história possa tentar.

Logo, compreende-se que há na poesia uma individualização que leva para a universalidade. Nesse processo, os conceitos sociais não devem ser colocados de fora para dentro da poesia, como forma de defesa de um pensamento ideológico cujo interesse é usar de suporte a lírica para extrair algo que foi posto externamente na tentativa de concretizá-lo. Sob essa perspectiva, Adorno afirma: “obras de arte, entretanto, têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde. Seu próprio êxito, quer elas queiram ou não, passa além da falsa consciência”. (ADORNO, 1969, p.68).

A questão é: deve-se ir ao texto literário sem uma bagagem a qual queiramos colocar sobre o texto. Devemos ir desprendidos em apenas querer olhar para o texto em si e extrair o que o autor, ou, nesse caso, o que o eu-lírico está dizendo, sem acrescentar aspas ou vírgulas, e, a partir dessa leitura, encontrar seus sentidos e reflexos no âmbito social. Assim, tendo nessa problemática central a relação entre a forma literária – como criação de um mundo próprio – e a vida social, é traçada a peculiaridade do estético por meio da investigação da natureza dialética das relações entre poesia e história, demonstrando que não é a história, como uma constatação *a posteriori*, que explica a literatura, mas é a literatura que, como trabalho estético, ilumina a história.

## Referências

- ADORNO, Theodor W, 1903-1969 (2012). *Notas de literatura I*, (2.ª ed.). São Paulo: Ed. Duas Cidades.
- BAUMAN, Zygmunt (2001). *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar.
- BORDINI, Maria da Glória (2011). *Poeta apesar de si mesmo*. Juiz de Fora: Ed. Ipotesi, v.15, n.1, p.211-214, jan./jun.
- BOSI, Alfredo (2000). *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras.
- Discurso de Saramago em Estocolmo (2018). Folheto do Congresso Internacional José Saramago – 20 anos com prêmio Nobel. Ed. Porto.
- FRIEDRICH, Hugo (1978). *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades.
- HAMBURGUER, Käte (1986). *A Lógica da criação literária*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- PESSOA, Fernando 1888-1935 (1996). *Tabacaria e outros poemas*. Rio de Janeiro: Ed. Ediouro.
- SARAMAGO, José (1997). *Os poemas possíveis*. Alfragide: Editorial Caminho.



BURGHARD BALTRUSCH

*I Cátedra Internacional José Saramago, Universidade de Vigo*<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0001-6330-4907

**ENSAIO SOBRE A LUCIDEZ POLÍTICA  
DE JOSÉ SARAMAGO – ELEMENTOS PARA  
UM ESTUDO DE FILOSOFIA POLÍTICA**

**ON SEEING POLITICS IN  
JOSÉ SARAMAGO – TOWARDS A STUDY  
ON POLITICAL PHILOSOPHY**

**RESUMO:** Segundo Rancière (2013), a arte política não pode funcionar como uma simples encenação com significado, como um espectáculo que pretende consciencializar sobre um estado de coisas. Basicamente, porque ela produz um duplo efeito: Por um lado, estaria a legibilidade de um significado político e, pelo outro, o choque perceptivo, causado pela estranheza, por aquilo que se resiste à significação. Este choque, tanto perceptivo como sensível, o *double bind* entre o significado político e o impacto sensível, é uma das características inerentes à arte política. Neste contexto, o relatório pretende revisitar alguns textos emblemáticos da obra saramaguiana, entre eles o *Ensaio sobre a Lucidez* e *O Ano de 1993*, para esboçar um marco hermenêutico capaz de definir a relação entre o poético e o político na obra do autor. Trata-se de analisar os processos, com os quais Saramago estabeleceu as relações entre ontologia e fenomenologia, ou seja, entre a ideia de uma verdade e de um contexto, no qual esta ideia pode funcionar em termos tanto poéticos como políticos.

**Palavras-chave:** Política, utopia/heterotopia, littérature engagée, Ensaio sobre a Lucidez, O Ano de 1993.

**ABSTRACT:** According to Rancière (2013), political art cannot function as a simple enactment of meaning, or as a spectacle that aims to raise awareness about a state of

---

<sup>1</sup> Este estudo foi realizado com o apoio do projeto “Contemporary Poetry and Politics: Research on Contemporary Relations between Cultural Production and Sociopolitical Context” (POESPOLIT, FFI2012-33589, Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España) e do Programa Estratégico UID/ELT/00500/2013 da FCT (Portugal). POEPOLIT é a continuação directa de dois projectos anteriores: POESPUBLIC – FFI2009-12746 e DINOLIPOE – FFI2012-33589.

affairs. Basically, because it produces a double effect: On the one hand, there would be the readability of a political meaning and, on the other, the perceptive shock, caused by strangeness, by what resists meaning. This perceptual and sensitive shock, the double bind between political meaning and sensible impact, is one of the inherent characteristics of political art. In this context, this study shall review some emblematic texts of Saramago's oeuvre, basically "Seeing" and "The Year of 1993", in order to outline a hermeneutic framework capable of defining the relationship between the poetic and the political in his writing and thought. I will analyse some of the ways in which Saramago established a relationship between ontology and phenomenology, that is, between the idea of a truth and a context, in which this idea can be operative in both poetic and political terms.

**Keywords:** Politics, utopia / heterotopia, littérature engagée, Seeing, The Year of 1993.

Ninguém negará que a literatura, o pensamento e o activismo de José Saramago compreendem uma grande variedade de aspectos políticos.<sup>2</sup> A evidência mais recente, embora ainda pouco referida, é a antologia *Saramago's Philosophical Heritage*, editada por Carlo Salzani e Kristof K. P. Vanhoutte (2018). Talvez seja o volume de estudos saramaguianos de mais relevância neste momento, uma vez que demonstrou, de forma devidamente fundamentada, a vasta relação da obra e do pensamento do Prémio Nobel com os principais debates filosóficos da actualidade. Interpela-se e comenta-se a obra a partir de uma grande variedade de perspectivas filosóficas, desde as já clássicas de Platão, Pascal, Kierkegaard, Freud, Benjamin e Heidegger, até as mais recentes de Lacan, Foucault, Patočka, Derrida, Agamben ou Žižek. Os estudos incidem nas alegorias e discursos literários que Saramago teceu a partir da caverna de Platão, das suas releituras críticas da Bíblia, da sua reinvenção do conceito da História ou da invenção de histórias alternativas, sem esquecer a relação da condição humana com a morte e a transversalidade do carácter político e revolucionário da sua ficção.

---

<sup>2</sup> Apesar desta evidência, comumente repetida, ainda não existem estudos que se dedicaram de uma forma sistemática ao tema, embora tenha havido tratamentos parciais. Como exemplos, indico aqui apenas: Alfaya (1993), Laird (2005), Sabine & Martins (2006), Cunha (2012) e Sánchez (2018).

Na primeira apresentação pública da antologia, organizada pela Cátedra Internacional José Saramago da UVigo, o seu coeditor e coautor, Carlo Salzani (2018), destacou a relação muito pessoal que Saramago cultivou com a filosofia e como esta inclinação influenciou na sua escrita e arte narrativas. Também se constatou que a obra revela uma grande capacidade de conceitualização filosófica através de alegorias, metáforas, jogos de linguagem poéticos e discurso filosófico-político propriamente dito. Lembremos que o próprio José Saramago costumava falar da "tentação ensaística" dos seus romances, e que o levou a criar um espaço de escrita no qual os géneros literários se sobrepõem, qual palimpsestos múltiplos: romance, teatro, ensaio, poesia, tradução, historiografia e, também, a filosofia em geral e a filosofia política em especial.

No entanto, e para continuar com a importante via de investigação aberta por Salzani/Vanhoutte (2018), gostava de apresentar aqui duas linhas de uma potencial ampliação da contextualização filosófica de um escritor de crescente projecção internacional e actualidade: a) por um lado, uma breve proposta de classificação das várias dimensões do político na obra saramaguiana e, b) uma correspondente revisitação de *O Ano de 1993* (OA1993) e *Ensaio sobre a Lucidez* (EsL), a partir de perspectivas da ontologia, filosofia da liberdade e escrita literárias de Jean-Paul Sartre (ao não existirem ainda tentativas precursoras, salvo erro). Embora ainda inconcluso, este projecto em curso visa propor uma hermenêutica do político (e da sua relação com o poético) no pensamento e na ficção de José Saramago.

Para esboçarmos uma sistematização, proponho estabelecer uma distinção entre quatro linhas de pensamento ou dimensões políticas da obra:

1. **Relação entre expressão literária, filosófica e política.** Tratar-se-ia de descrever aqui a complexa tensão ontológica entre as condições contingente, absurda, mas também intencional, utópica, solidária e radicalmente livre da existência humana que se apresenta de forma alegórica e transversal em praticamente toda a obra. Junto com a necessidade de analisarmos, também, o imaginário e o argumentário socio-político de Saramago em relação às tensões entre o individual e o comum, entre liberdade, responsabilidade e acção política.

2. **Preocupação civilizacional e geocultural (nas suas expressões ficcional, ensaística, activista e de *littérature engagée*).** Neste contexto, a análise visaria a ideia de uma civilização sem religião, de uma humanidade e um humanismo sem deus, igualitária, ecologista, anti-especista, que a obra sugere de formas variadas. Outras linhas temáticas seriam a “transibericidade”, a perspectiva ético-moral (e radicalmente pós-colonial) de uma “Europa finalmente como ética” (Saramago, 1998: 7). Mais concretamente, conviria analisar as perspectivas abertas pela proposta de José Saramago, realizada por ocasião da entrega do Prémio Nobel e do 50º aniversário da Declaração Universal dos Direitos Humanos, em 1998, no sentido de que estes direitos deviam corresponder-se, também, com certos deveres das pessoas.<sup>3</sup> Esta proposta já logrou projectar o activismo político de José Saramago para o futuro, ao inspirar a redacção de uma “Carta Universal dos Deveres e das Obrigações das Pessoas”, promovida por Pilar del Río Sánchez Saramago em colaboração com a Universidade Nacional Autónoma de México. A proposta foi entregue à ONU, em Abril de 2018, para ser dada a conhecer mundialmente. Com a intenção de complementar e ampliar a Declaração Universal dos Direitos Humanos, esta Carta defende uma “ética da responsabilidade” e propõe uma “simetria” com os deveres humanos reivindicados (del Río Sánchez, 2018).
3. **Política literária e socio-histórica.** Aspectos a serem aprofundados nestes âmbitos seriam, por exemplo, a crítica da narratologia tradicional (como a sobreposição subversiva, da instância autora à instância narradora) e do sistema de géneros (cf. Saramago & Reis, 1998: 97-98, 133, 138), a preocupação com um tratamento igualitário dos géneros na representação histórica e literária (cf. Baltrusch 2014b). Outros aspectos seriam a reinvenção de certas técnicas do teatro épico, a modernização pós-colonial do ideal neo-realista de

---

<sup>3</sup> “Tomemos então nós, cidadãos comuns, a palavra: Com a mesma veemência com que reivindicamos os direitos, reivindicuemos também o dever dos nossos deveres. Talvez assim o mundo possa ser um pouco melhor” (*ibid.*).

um “Novo Humanismo”, a reavaliação e “correção” de história e historiografia ou das perspectivas eurocêntrica e androcêntrica (cf. Baltrusch 2014a).

4. **Acção política e revolucionária (como consequência das dimensões filosófica, civilizacional, literária e socio-histórica).** O activismo político tem um papel destacado na biografia de José Saramago, seja como membro (dissidente) do PCP e que, ao longo da vida, se foi aproximando de posições anarquistas, seja como jornalista revolucionário, conferencista no Foro Social Mundial, apoiante do movimento zapatista, ateu militante, crítico e defensor da utopia ou de tantas outras causas que abraçou. Tratar-se-ia de visitar este activismo múltiplo desde a perspectiva de uma prática individual, tanto libertadora como também libertária, nos seus contextos colectivo, histórico e social.

Em *O Ano de 1993* e *Ensaio sobre a Lucidez* já se sobrepõem várias das dimensões políticas aqui referidas: desde a problematização ontológica da consciência do absurdo da existência perante uma incessante procura de sentido, até à inter-relação entre liberdade, responsabilidade, engajamento e activismo político. Como pontos de fuga, estas duas obras talvez pudessem ser substituídas por outras. Mas embora seja sobretudo a falta de espaço e tempo que impede incluir aqui mais exemplos, penso que os seleccionados são suficientemente significativos para esboçarmos algumas das principais perspectivas políticas e poéticas da obra. Representam exemplos de poesia e narrativa que abrangem um período de três décadas e nos quais os géneros literários acabam por ter um carácter fluido (como também não podia ser de outra forma na escrita saramaguiana). Abrem perspectivas filosóficas que vão desde um certo idealismo comedido, em OA1993, até à alegoria existencialista de EsL e o seu pessimismo em relação às democracias ocidentais. Também mostram diferentes formas de confluência do político e do poético não-lírico<sup>4</sup> numa obra literária engajada.

---

<sup>4</sup> Para a definição do conceito do não-lírico cf. Baltrusch & Lourido 2012 e Casas 2015.

Saramago começa a escrever OA1993 como reacção à falhada tentativa do levantamento militar do 16 de Março de 1974. O texto será completado e publicado em 1975, coincidindo com a saída do autor do *Diário de Notícias*, com o Verão Quente e as mudanças ocasionadas pelo 25 de Novembro de 1975, que travaram o processo revolucionário popular em Portugal. Em prosa poética, narra-se o sofrimento infringido por uma ditadura violenta, mas também uma posterior violência revolucionária, quando este totalitarismo é destituído e, finalmente, surge uma esperança, embora desenganada, de um tempo novo. Nos *Cadernos de Lançarote*, Saramago caracterizou o final do livro como descrição de uma “humanidade que enfim iria principiar a lenta aprendizagem da felicidade e da alegria, sabendo embora que nada nos ficará debaixo da sombra que vamos projectando no chão que pisamos” (Saramago, 1998b: 30).

Considero que OA1993 representa um brevíário daquilo que viria a ser a poética política da obra, caracterizada,<sup>5</sup> entre outros aspectos, pela transfiguração do neo-realismo através do imaginário, a desconstrução das conceitualizações de *literatura* e *história* (a partir de um perspectivismo atemporal), junto com uma crítica dos discursos e da narratologia institucionalizados, uma crítica imagológica da memória cultural e colectiva, com o inter-relacionamento de ética e estética antecipando, até, futuras inovações estilísticas da sua escrita como, por exemplo, a escassa pontuação.

Num cenário distópico de ciência-ficção, a população de uma cidade será torturada, expulsa e constantemente perseguida pelos animais cyborg que cria o grande computador do invasor-opressor. A desnaturação de seres humanos e animais é reforçada pelo surgimento de um grande olho de mercúrio, com o qual o invasor passa “a vigiar a cidade” (Saramago, 1975: 31). O facto de a palavra ‘olho’/‘olhos’ aparecer catorze vezes ao longo do texto, como metáfora do totalitarismo, antecipa já o imaginário e as alegorias desenvolvidas posteriormente em *Ensaio sobre a Cegueira* (EsC) e EsL.

Tendo em conta a óbvia inspiração surrealista de OA1993, a montagem literária evoca também a técnica da *collage* de Max Ernst. A partir de

---

<sup>5</sup> Cf. também Baltrusch 2014a: 71-72.

enciclopédias e romances vitorianos, o artista alemão criara constrangedoras cenas de violência contra mulheres (cf. Ernst, 1934). Os espaços imagético e de denúncia que sugerem, podem ser relacionados com o texto saramaguiano. Assim, no caso do oitavo poema (1975: 24):

Apenas porque o ódio entrou enfim no corpo das mulheres  
Será visto que estando mortos os homens perseguidos os perseguidores hão-  
-de de violá-las conforme mandam as imemoriais regras da guerra  
Já tudo isto aconteceu infinitas vezes tantas que violação se não deve dizer  
pelo contrário entrega

Porém, é também no oitavo poema que aparece o motivo da vagina dentada, vingativa dos horrores infringidos às mulheres pelos invasores (*ibid.*: 25):

Há um derradeiro momento em que o perseguidor ainda poderia retirar-se  
Mas logo é tarde e no exacto instante em que o espasmo militarmente iria  
deflagrar  
Com um estalo seco e definitivo os dentes que o ódio fizera nascer nas vulvas  
frenéticas  
Cortam cerce os pênis do exército perseguidor que as vaginas cospem para  
fora com o mesmo desprezo com que os homens perseguidos haviam sido  
degolados

Além do óbvio paralelismo com mitos indígenas na América, o texto sugere, antes, uma transcrição do mito grego, com uma clara intenção política. Segundo Hesíodo, uma foice foi parida por Gaia, para que Cronos pudesse castrar o seu pai, Urano, e cortá-lo em pedaços. O seu sangue foi espalhado sobre a terra, da qual nasceram Gigantes, Erínias e Melíades e que, no texto saramaguiano, corresponderiam aos animais cyborg que perseguem os habitantes que fugiram da cidade. O sangue espalhado reaparece, mais tarde, em forma de sangue de menstruação, com o qual as mulheres tornam a fecundar os campos destruídos pelos invasores. Além da montagem textual fragmentária, temos aqui um exemplo de *col-*

*lage* mitológica, poética e política produzindo, entre outros aspectos, um claro empoderamento da mulher. Podemos relacionar esta poeticidade política da *collage* com as várias linhas temáticas e estilísticas, que Saramago conjuga em OA1993: surrealismo e neo-realismo, ciência ficção e messianismo redentor, retórica bíblica e ideologia marxista, patriarcalismo e empoderamento da mulher, entre outras.

É interessante ver como um Saramago, desiludido com o resultado da Revolução de Abril, reescreve o impulso neo-realista a partir de um imaginário surrealista, como se quisesse fusionar as duas correntes enfrentadas da literatura portuguesa pré-revolucionária. Esta circunstância também nos permitiria ler Saramago a partir de Alain Badiou, quem considera que

A obra de arte [cria] compatibilidades entre coisas que tinham sido consideradas não-compatíveis ou completamente separadas. A ideia do forçar no nível ontológico e a ideia da compatibilidade no nível fenomenológico, já implicam uma relação entre verdade e a situação, na qual a verdade acaba por ser operativa. (2013: 109-110)

Dito de outra forma, a criação artística produz acontecimentos que são postos em discurso aberto: ao forçar uma simultaneidade dos tempos real e imaginário, acaba-se por desestabilizar, ontologicamente, os acontecimentos artístico e histórico. Mostra-se, também, quão dependente é a noção da verdade do contexto situacional no qual esta opera. Assim, com a sua alusão simultânea a uma revolução concreta e a outra indefinida e projectada para o futuro, OA1993 cria imagens que podem ser chocantes, embora sempre acabem por ser esteticamente controladas. Podem ser ontologicamente desconcertantes mas estabelecem sempre uma relação política entre subjectivação, poesia, imagem, corpo e lugar. Em consequência, não podemos deduzir o político em Saramago de uma essência qualquer e que seria, supostamente, válida para uma comunidade social. Antes, o político em Saramago acontece porque o comum se caracteriza pela divisão, por um dissenso fundamental (cf. Rancière, 2013). OA1993 mostra como este dissenso se encontra enquadrado por uma luta de classes como realidade e não como causa subliminar da



política. Por isso, a alegoria da “grande batalha” que este texto poético descreve, apesar do final aparentemente feliz, ameaça com poder voltar a acontecer em qualquer momento.

Em EsL, não acontece uma batalha em um sentido tão literal, mas quando o romance acaba é como se estivéssemos no seu início. Quando a mulher do médico e o cão, figuras recuperadas do EsC, são assassinados pelos agentes do Ministério do Interior, tal como já tinha acontecido com o comissário rebelde, a escalada de violência parece inevitável. Basta uma pessoa que “vê” para subverter a cegueira de toda a gente, e é, precisamente, esta lucidez de indivíduos a assumirem a sua liberdade de maneira responsável o que humilha o sistema.

Mas em EsL também aparece a alegoria de uma cidade assediada. Porém, a ironia faz com que, agora, o verdadeiro inimigo fique fora, ao produzir-se uma retirada de todo o sistema político institucionalizado, em claro abandono das suas funções. A constituição, o direito e as liberdades, em vez de representarem realidades efectivas, convertem-se em meros símbolos ou, como afirma o primeiro-ministro no romance, dá-se um “uso legal abusivo da liberdade e dos direitos civis” (Saramago, 2004: 67). Qualquer semelhança com a nossa realidade actual é pura coincidência, já que qualquer sistema político institucionalizado sempre nos querera fazer crer que é só a combinação de autoridade e obediência que pode manter viva a ideia (ou a ilusão) de haver democracia. Em consequência, a sociedade em EsL acaba por desenvolver diferentes estratégias de resistência e reclama, por exemplo, o direito de não acatarmos os consensos. A noção de um anarquismo positivo é omnipresente, como o ilustram os grandes cartazes que declaram, negro sobre vermelho, “nós votamos em branco”. No lado oposto, na esfera do sistema de poder auto-exiliado, continua o jogo da manipulação política do real que se compara, cinicamente, às dificuldades que teria a literatura para nos defender desta cegueira imposta, e para mudar o curso, aparentemente determinista, da História. O Ministro do Interior refere-se a esta tensão quando propõe “bombardear” a cidade

Com papéis, [...] uma série de mensagens breves e eficazes que abram caminho e preparem os espíritos para as acções de efeito previsivelmente mais lento

[...], isto é, os jornais, a televisão, as recordações de vivências do tempo em que estivemos cegos, relatos de escritores, etc., a propósito, lembro que o meu ministério dispõe da sua própria equipa de redatores, pessoas muito treinadas na arte de convencer as pessoas, o que, segundo tenho entendido, só com muito esforço e por pouco tempo os escritores conseguem. (Saramago, 2004:183)

Estes breves exemplos de OA1993 e EsL podem ilustrar a possibilidade de lermos Saramago, também, a partir de Jean-Paul Sartre. Ambos foram escritores activistas, ateus, pensadores incómodos, mais ou menos próximos de ideias anarquistas. Como Sartre, também Saramago se debruçou sobre um sentimento de crise num mundo sem orientação transcendental e cada vez menos ético. Nas duas obras destacam o conflito entre o individual e o comum, entre a liberdade individual e a liberdade do outro, entre o ser e os valores, mas também entre o absurdo da existência e um ser humano que não deixa de ser “l’être par qui les valeurs existent” (Sartre, 1943: 675).

Embora haja diferenças em relação à conceitualização e ao tratamento da liberdade, há também muitos aspectos que aproximam os dois autores. Assim, o exemplo do comissário em EsL revela uma ideia de liberdade como orientação moral e que define o carácter libertador da acção, tão detalhadamente argumentado por Sartre, seja em termos filosóficos ou literários. Saramago teve uma atitude mais céptica em relação ao alcance da liberdade humana, já que considerava que nenhuma pessoa é “totalmente livre para dispor da sua vida como entende e sabendo nós que a nossa vida é também orientada, determinada e empurrada pelas outras pessoas sem disso nos darmos conta” (Saramago & Reis, 1998: 59). Não consta que tenha aprovado (nem reprovado) a radicalidade, sem antecedentes na história da filosofia, com a qual Sartre colocara a questão de uma liberdade, cuja representação e realização só admitia em termos primordialmente ontológicos. Esta necessidade de uma liberdade radical está no centro da sua obra filosófica principal, *L’être et le néant* (1943), mas também orienta a peça de teatro *Les mouches* (1943) ou a trilogia narrativa *Les chemins de la liberté* (1945-1949), entre muitos outros textos. A acção de Orestes em *Les mouches* libera os outros mas também repre-

sentida uma auto-libertação, ao tratar-se da toma de consciência de uma liberdade como forma de ser, porque, antes de uma qualquer e suposta essência humana, estaria sempre a liberdade que a possibilita. Em *Les mouches*, esta liberdade ontológica afasta, também, qualquer subordinação a um elemento divino: “Quand une fois la liberté a explosé dans une âme d’homme, les Dieux ne peuvent plus rien contre cet homme-là. Car c’est une affaire d’hommes, et c’est aux autres hommes – à eux seuls – qu’il appartient de le laisser courir ou de l’étrangler.” (Sartre, 1947: 203).

*Memorial do Convento* ou *O Evangelho segundo Jesus Cristo* seriam somente alguns exemplos adicionais que se ofereceriam, neste sentido, para uma futura análise comparativa com a filosofia e literatura de Sartre. O filósofo francês não diferenciava entre o ser e o ser livre, porque quem se experiencia diferente não poderia ter outra opção do que ser, também, livre. De uma forma comparável, as acções individuais do comissário de EsL, da mulher do médico em EsC, de Baltasar e Blimunda, dos protagonistas de *Jangada de Pedra*, entre muitos outros exemplos possíveis, constituem rupturas com as circunstâncias dadas, são escolhas livres das pessoas, escolhas de si próprias mas também escolhas que transcendem a respectiva individualidade. Em Sartre e em Saramago, a liberdade sempre surge relacionada com factos, em situações concretas num mundo que, constantemente, lhe oferece resistência.

Esta constelação permitiria observar, por exemplo, de que forma ambas as obras focalizam a liberdade como sendo, fundamentalmente, uma acção política libertadora, uma prática individual, mas também colectiva, no contexto da história e da sociedade. Neste sentido, a obra saramaguiana sugere que qualquer orientação ética e moral só pode ser deduzida desta ontologia da liberdade. Em EsL, o ex-presidente da câmara responde ao repórter perplexo, que questionara que fosse apropriado um político participar numa manifestação contra o sistema político:

Desculpe, [...] confesso-lhe que me sinto desconcertado, Cuidado, o desconcerto moral, parto do princípio de que é moral o seu desconcerto, é o primeiro passo no caminho que leva à inquietação, daí para diante, como vocês tanto gostam de dizer, tudo pode acontecer. (Saramago, 2004: 142)

Com outras palavras, a inquietação ontológica e ética pode motivar a acção política, até em termos revolucionários. Existem inúmeros exemplos na obra saramaguiana que ilustram a tensão entre a liberdade própria e a liberdade do outro, entre o problema de se aproximar da liberdade do Outro, e da impossibilidade de, simultaneamente, recebê-la como própria. Sartre diria aqui que o conflito é a essência das relações humanas. Em certo sentido, Saramago e Sartre representam, nos seus contextos diversos e com os seus estilos divergentes, tentativas de encontrar expressões criativas para as estruturas, possibilidades e limites da liberdade humana.

Outro aspecto que sobressai na comparação das duas obras é o ateísmo como elemento fundamental para a ontologia, para a contingência da existência humana e do ser, da liberdade e de qualquer projecto humano, de humanidade ou de humanismo. A tentativa de dissolução do absurdo da existência, das suas diferenças, tal como a procura de uma transcendência, acabam por ser uma “paixão inútil”. A gesta do Jesus de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* ilustra, de forma paradigmática, a falácia da pretensão humana de se transcender a si mesmo, ajudando-se do *ens causa sui*, que as religiões chamam Deus.

As poderosas alegorias criadas em OA1993, EsC e EsL demonstram como a liberdade humana só pode ser uma liberdade realizada, ou seja, praticada, e que esta liberdade radical, à qual devemos aspirar, precisa de ser completada, sempre, com uma teoria radical da responsabilidade para que não perca o seu efeito libertador. É um processo complexo e não isento de sofrimento, o que ilustram os exemplos aqui escolhidos, nos que a angústia, o desconcerto e o abandono aparecem como condições ontológicas da existência humana. Não só em OA1993, EsC, EsL mas também em EsJC, Saramago confere ao ser humano tanta responsabilidade como Sartre:

l’homme, étant condamné à être libre, porte le poids du monde tout entier sur ses épaules : il est responsable du monde et de lui-même en tant que manière d’être. Nous prenons le mot de « responsabilité » en son sens banal de « conscience (d’) être l’auteur incontestable d’un événement ou d’un objet ». En ce sens, la responsabilité du pour-soi est accablante, puisqu’il est celui

par qui il se fait qu'il y ait un monde ; et, puisqu'il est aussi celui qui se fait être, quelle que soit donc la situation où il se trouve, le pour-soi doit assumer entièrement cette situation avec son coefficient d'adversité propre, fût-il insoutenable ; il doit l'assumer avec la conscience orgueilleuse d'en être l'auteur, car les pires inconvénients ou les pires menaces qui risquent d'atteindre ma personne n'ont de sens que par mon projet ; et c'est sur le fond de l'engagement que je suis qu'ils paraissent. (Sartre, 1943: 598)

Para Sartre, só a liberdade radical, o carácter libertador da acção, permite deduzir uma orientação moral da ontologia: “Cette responsabilité absolue n'est pas acceptation d'ailleurs : elle est simple revendication logique des conséquences de notre liberté” (ibid.). Isto condiz com a importância que Saramago sempre dava à sua responsabilidade como cidadão em relação a tudo que fazia, e que representava uma escolha livre e individual (cf. Saramago & Reis 1998: 54, 113, 120).<sup>6</sup>

Podíamos dizer que, no caso dos dois autores, é a prática individual no seu contexto socio-histórico que abre o caminho para a acção política. Em *Critique de la raison dialectique* (1960), Sartre fazia depender a prática individual da totalidade histórica, procurando integrar o existencialismo no marxismo e tentando relacionar a singularidade do universal com a universalidade do singular. Foi com este livro que a categoria da existência se transformou, no seu pensamento, em categoria da prática, uma vez que a acção não é só dirigida à transformação do indivíduo mas também à transformação do mundo e das suas condições socio-económicas. Também em Saramago, a liberdade concreta, e a libertação do indivíduo, acabam por ser a única forma de realizar uma comunidade forte e operativa. *A Jangada de Pedra* talvez seja o mais imediato exemplo como em um grupo, que se constituiu de forma espontânea, a liberdade

---

<sup>6</sup> Cf. também: “Difícilimo acto é o de escrever, responsabilidade das maiores, basta pensar no extenuante trabalho que será dispor por ordem temporal os acontecimentos, primeiro este, depois aquele, ou, se tal mais convém às necessidades do efeito, o sucesso de hoje posto antes do episódio de ontem, e outras não menos arriscadas acrobacias” (Saramago 1986: 14).

da prática individual passou a ser, também (e de forma não previsível, contingente e não institucionalizada), a prática de uma liberdade comum.

De facto, também os grupos que se formam em OAno1993 e EsC correspondem ao ideal da “groupe en fusion”, ideia desenvolvida pelo Sartre tardio (1974: 627-755), enquanto em EsL assistimos mais bem à sua dissolução. Segundo a ideia do filósofo existencialista, só um grupo que se forma espontaneamente (e de maneira não-institucionalizada) pode realizar a ideia de uma comunidade lograda, de uma comunidade que pratica a liberdade individual como liberdade de todos. Qualquer estabilização da espontaneidade deste processo teria como resultado uma alienação. Também neste sentido, é o grupo protagonista de *A Jangada de Pedra* que ilustra, de forma paradigmática, o paralelismo entre os ideários de Sartre (sistemizado) e Saramago (alegórico). Os ciúmes que os homens do grupo sentem, perante as aventuras das mulheres com Pedro Orce, põem em perigo a estabilidade do “grupo em fusão”, uma vez que representam tentativas de reinstitucionalizar um patriarcalismo em princípio já ultrapassado pelo grupo, e dividindo, assim, as práticas libertadoras individuais.

No fundo, a ideia sartriana do conflito contínuo entre o individual e o comum, como também a sua exigência de uma revolta espontânea e permanente como única solução, aproxima-se do imaginário saramaguiano da necessária reescrita da História e das suas estórias. Ambos procedimentos aparecem, nos contextos heterogéneos mas ainda assim comparáveis das duas obras, como as únicas formas viáveis para relacionar, dialecticamente, a prática individual com o seu contexto geral, para tentar amalgamar o individual e o comum na totalidade das suas variações. De forma exemplar, Saramago lembrou, no *Último Caderno de Lanzarote*, a epígrafe que colocou à sua antologia de contos *Objeto quase*, em 1978:

contém e explica de modo claro e definitivo o que estou a tentar exprimir. Dizem Marx e Engels: “Se o homem é formado pelas circunstâncias, é necessário formar as circunstâncias humanamente.” Está aqui tudo. Só um “estado de espírito comunista” pode ter sempre presentes, como regra de pensamento e de conduta, estas palavras. Em todas as circunstâncias. (2018: 196)

Convém completarmos esta reflexão com a reinterpretação do marxismo em geral, e deste aforismo em particular, introduzida por Jean-Paul Sartre, já no final da sua vida:

*l'idée que je n'ai jamais cessé de développer, c'est que, en fin de compte, chacun est toujours responsable de ce qu'on a fait de lui – même s'il ne peut rien faire de plus que d'assumer cette responsabilité. Je crois qu'un homme peut toujours faire quelque chose de ce qu'on a fait de lui. C'est la définition que je donnerais aujourd'hui de la liberté : ce petit mouvement qui fait d'un être social totalement conditionné une personne qui ne restitue pas la totalité de ce qu'elle a reçu de son conditionnement (1972: 101)*

Para que, ainda assim, possamos fazer alguma coisa daquilo que de nos fizeram as circunstâncias, apesar de estarmos condicionadas e condicionados pela situação na que nos encontramos, o que realmente importa são os pequenos momentos e movimentos. Aquelas pequenas acções que fazem de um ser humano, condicionado pelo seu contexto socio-histórico, uma pessoa. Como o comissário dissidente em *EsL*, que não aceita o seu condicionamento e a ficção de totalidade sem alternativas que este lhe sugere. Mas, no último *Caderno*, Saramago ainda esboça outra dimensão política da literatura:

*Realmente, a partir do Ensaio [sobre a Cegueira] a minha relação com o acto de escrever mudou, o que só pode significar que algo terá mudado em mim. Tenho tentado explicar isto pela metáfora da estátua e da pedra, digo que até ao Evangelho andei a descrever uma estátua, a superfície da pedra (a estátua é apenas a superfície da pedra...) e que com o Ensaio passei para o lado de dentro, para a pedra só pedra e nada mais que pedra. Ficou mais claro assim? Provavelmente não, mas é o que ando a sentir. Se a tudo isto se junta que cada vez menos me interessa falar de literatura, que duvido até que se possa falar de literatura. (Saramago, 2018: 146)*

Aqui é a própria ideia de literatura, e da sua capacidade de mudar a História, que começa a ser posta em questão, ao contrário do respectivo

optimismo de Sartre, que confiava em que "Écrire, c'est une certaine façon de vouloir la liberté; si vous avez commencé, de gré ou de force vous êtes engagé" (1948: 72), ou seja, que a escrita literária fosse um acto de libertação humana. Porém, é provável que a dúvida de Saramago tenha estado dirigida mais ao conceito de *literatura* do que à sua capacidade de intervenção. Se tivesse vivido mais tempo, talvez teria substituído o questionado conceito tradicional de literatura por outro, mais político, e mais próximo da explicação que Pilar del Río deu, recentemente, do projecto de vida e arte do autor: "a missão é mostrar uma cultura, uma língua e uma forma política de estar no mundo. A ética da responsabilidade. [...] [Saramago] Assumiu o compromisso da responsabilidade de uma forma rotunda" (2018). De maneira que nos fica, como ela o descreve, este legado de um "projecto Saramago – chamamo-lo assim depois da morte de Saramago, porque ele não o teria permitido – [que] é um projecto de intervenção cultural, social e política de reflexão" (ibid.).

Em conclusão, e para caracterizar melhor o valor poético-político, ou mais concretamente ainda, poiético-político deste "projecto de intervenção cultural, social e política de reflexão", podíamos regressar a Alain Badiou e à sua ideia do desejo humano de viver aqueles momentos raros em que acontece algo que se podia considerar uma 'verdade' (2013: 110). Só a partir deste espaço e momento específicos da experiência humana, a partir da constituição e das condições dos seus objectos comuns e sujeitos empoderados, parece ser possível pensarmos uma política da literatura. Mas em Saramago, este desejo da verdade está sujeito à relativização, a ser questionado pela consciência de uma *littérature engagée* não poder funcionar como uma simples encenação com significado, como um mero espectáculo que pretende consciencializar sobre um estado de coisas.

O político na literatura tem o inconveniente de produzir sempre um duplo efeito: para poder comunicar um significado político, para torná-lo legível e para criar impacto, precisa de causar no público receptor algum tipo de choque, de estranheza que, pela sua vez, acaba por tornar o significado difuso.<sup>7</sup> Uma verdade ou arte política a trans-

---

<sup>7</sup> Cf. também Rancière 2013: 59.



mitir significados de forma independente do condicionamento pelos significantes, seria uma ilusão. A lógica da acção criadora e política, como prática que visa a transformação da realidade socio-histórica, tem de ser deduzida, ontologicamente, da própria existência humana. Mas também da crítica de uma razão dialéctica, no sentido de inter-relacionar prática individual e totalidade da História (cf. Sartre, 1972: 99-134), sendo este o único contexto no que uma qualquer ideia de verdade poderia ser operativa. Em OA1993, isto se evidencia através de uma expressão poética que intencionalmente procura causar um choque sensível. Joga-se, aqui, com o “carácter intrinsecamente ofensivo” da poesia (Adams, 2007), já que o poético questiona a ideia da própria função comunicativa do literário, subverte padrões culturais e discursivos para confrontar o sujeito receptor consigo mesmo. Em OA1993, Saramago fá-lo, por exemplo, com a sobreposição dos estilos neo-realista e surrealista, para lembrar-nos a inclinação anti-burguesa do surrealismo histórico que fusionou o desejo marxista de mudar o mundo com a divisa de Rimbaud de *changer la vie*. Assim, na mensagem política de OA1993, a mudança acaba por ser um *leitmotiv* que se estende à obra saramaguiana em geral: surge no questionamento dos princípios civilizacionais, na crítica (*avant la lettre*) dos perigos da futura era digital, na alerta de uma barbárie totalitária poder regressar em qualquer momento da história (com terrorismo, tortura, controlo social, individual, económico, cultural, político, etc.).

No último texto poético de OA1993, apesar de o conflito ter cessado, lembra-se-nos a condição cíclica de uma história de guerra e paz, barbárie e civilização, sem sentido, absurda:

Uma vez mais o infinito combate as batalhas aquelas que se ganharam e essas outras humildes perdidas e de que não se quer falar

[...]

Assim olhar apartado a própria sombra com olhos invisíveis e sorrir disso enquanto as pessoas perplexas procuram onde nada está

E uma criança objectiva se aproxima e estende as mãos para a sombra que fragilmente retém o contorno ainda mas não já o cheiro do corpo sumido

Uma vez mais enfim o mundo o mundo algumas coisas feitas contadas tantas  
não e sabê-lo

Uma vez mais o impossível ficar ou a simples memória de ter sido

Consoante se conclui de nada haver debaixo da sombra que a criança levanta  
como uma pele esfolada

(Saramago, 1975: 68-69)

Há aqui uma recapitulação de uma das epígrafes de OA1993 (1975: 10), extraída de *Jacques le fataliste et son maître*, de Diderot (1765), que já nos avisara que o único sentido deste ir e vir absurdo da existência podia ser a própria vida, a sua livre reivindicação desprezível, sem mais. Podíamos entrever aqui também uma certa alusão à “révolte” de Albert Camus mas, sobretudo, convém destacarmos, novamente, o paralelismo com a filosofia de Sartre: esta impossibilidade de satisfazer o desejo humano de encontrar uma justificação do seu ser, de recusar a facticidade e a conseqüente angústia da liberdade. A consciência sempre será um nada, nunca um ser pleno. Foi por isso que a sentença “o ser humano é uma paixão inútil” atraiu a ira dos críticos, que a censuraram por, supostamente, causar desespero e defender um existencialismo anti-humanista, algo que não se pode manter, nem em relação a Sartre nem no que diz respeito a Saramago.

Antes, as duas obras evocam uma esperança desenganada, exigente mas também libertadora, em relação à condição humana. O que Saramago acresce a esta ideia, filosófica e politicamente, podia ser deduzido deste sorriso que se evoca no final de OA1993. Lembra, vagamente, o enigmático sorriso das estátuas arcaicas, o qual remetia tanto à graça divina (*charis*), como também à alegria de viver e a um certo estar acima de qualquer fatalidade. Mas em Saramago, este sorriso se converte, sobretudo, na consciência tranquila e desenganada “de nada haver debaixo da sombra”. A criança parece saber que, apesar de não tudo estar predeterminado, a existência humana continua a estar presa no eterno dilema entre liberdade e determinismo. Porém, ‘levantar esta sombra’ é, desde uma perspectiva ontológica, uma das principais ações políticas e libertadoras.

## Referências

- ADAMS, Hazard (2007). *The Offense of Poetry*. Seattle: University of Washington Press.
- ALFAYA, Javier (1993). O compromisso moral e político na obra de José Saramago ou um leitor espanhol perante Saramago. *Vértice* 52, 23-27.
- BADIOU, Alain e TARBY, Fabien (2013). *Philosophy and the Event*. Cambridge: Polity Press [Trad. por Louise Burchill].
- BALTRUSCH, Burghard (2014a). A nova Mensagem do trans-iberismo – sobre alguns aspectos utópicos e metanarrativos no discurso saramaguiano. In Baltrusch (Ed.) *O que transformou o mundo é a necessidade e não a utopia – Estudos sobre Utopia e Ficção em José Saramago* (53-72). Berlim: Frank & Timme.
- (2014b). Mulher e utopia em José Saramago – a representação da Blimunda em *Memorial do Convento*. In Baltrusch (Ed.), *O que transformou o mundo é a necessidade e não a utopia – Estudos sobre Utopia e Ficção em José Saramago* (155-179). Berlim: Frank & Timme.
- BALTRUSCH, Burghard & ISAAC, Lourido (2012). Sketching non-lyrical discourses in contemporary poetry. In Baltrusch & Lourido (Eds.), *Non-lyric Discourses in Contemporary Poetry* (11-26). Munique: Meidenbauer/Peter Lang.
- CASAS, Arturo (2015). La poesía no lírica: enunciación y discursividad poéticas en el nuevo espacio público. In Alba Cid & Isaac Lourido, *La poesía actual en el espacio público*. Villeurbanne: Orbis Tertius.
- CUNHA, Fernanda (2012). *A paisagem e as palavras que lá estão – Levantado do Chão, um romance político*. Lisboa: IELT/FCT.
- ERNST, Max (1934). *Une semaine de bonté ou Les sept éléments capitaux*. Paris: Éditions Jeanne Bucher.
- LAIRD, Andrew (2005). *Death, Politics, Vision, and Fiction in Plato's Cave (After Saramago)*. Filadélfia: Chelsea House Publishers.
- RANCIÈRE, Jacques (2013). *The Politics of Aesthetics. The distribution of the sensible*. Londres: Bloomsbury [Ed. e trad. por Gabriel Rockhill].
- RÍO SÁNCHEZ, Pilar del & ISABEL, Lucas (2018, 7 de outubro). A última carta de Saramago – 20 anos depois do Nobel. *Público*. Acedido a 15 de março de 2019 em <https://www.publico.pt/2018/10/07/culturaipsilon/noticia/quando-o-tempo-comecou-a-contar-faz-20-anos-1846366>

- SABINE, Mark & MARTINS, Adriana Alves de Paula (2006). Saramago and the politics of literary quotation. In *Dialogue with Saramago: Essays in Comparative Literature* (11-24). Manchester: Manchester Spanish & Portuguese Studies.
- SALZANI, Carlo (2018). La filosofía de Saramago. [vídeo em edição na tv.uvigo.es] Acedido a 18 de março de 2019 em <http://catedrasaramago.webs.uvigo.es/pt/blog/comemoracoes-dos-20-anos-do-nobel-conferencia-la-filosofia-de-saramago-de-carlo-salzani-165>
- SÁNCHEZ NARANJO, Jaime (2018). O niilismo político: caminho para uma renovação da democracia em José Saramago. *Revista de Estudos Saramaguianos* 1, 89-98.
- SARAMAGO, José (1975). *O Ano de 1993*. Lisboa: Editorial Futura.
- (1998a). De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz. *O Público*, 8 de dezembro, 4-7.
- (1998b). *Cadernos de Lanzarote. Diário – V*. Lisboa: Caminho.
- & Carlos Reis (1998c). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho.
- (2004). *Ensaio sobre a Lucidez*. Lisboa: Caminho.
- (2018). *Último Caderno de Lanzarote. O diário do ano do Nobel*. Porto: Porto Editora.
- SARTRE, Jean-Paul (1943). *L'Être et le néant*. Paris: Gallimard.
- (1947). *Huis clos suivi de Les mouches*. Paris: Gallimard.
- (1948). *Qu'est-ce que la littérature?*. Paris: Gallimard.
- (1972). Sartre par Sartre. In *Situations IX*, Paris: Gallimard.
- (1974). *Critique de la raison dialectique, tome 1: Théorie des ensembles pratiques*. Paris: Gallimard.
- (2013). *Situations III – Littérature et engagement*. Paris: Gallimard.

CARLOS M. ALVES MACHADO

CLP (Universidade de Coimbra)

ORCID: 0000-0002-1308-9556

## O MÉTODO DA ANARQUIA: EPISTEMOLOGIA DA HISTÓRIA NA NARRATIVA SARAMAGUIANA

### THE METHOD OF ANARCHY: EPISTEMOLOGY OF HISTORY IN SARAMAGO'S NARRATIVE

**RESUMO:** Paul Feyerabend, nas décadas finais do século XX, através das edições sucessivas da sua obra *Against method*, pôs em causa a epistemologia vigente, que assentava na crença numa sucessão de paradigmas essenciais que pretendiam superintender ao avanço do conhecimento científico. A sua proposta de formulação de hipóteses contra-indutivas, fora da caixa da *doxa* dominante, constituiu uma forma nova e iconoclasta de conceber a evolução do conhecimento e, nessa mesma medida, a ideia de progresso científico, pela construção de uma epistemologia anárquica, capaz de proceder à reconfiguração dos sistemas de pensamento instituídos e reescrever a sua história. Pretende-se, nesta comunicação, demonstrar de que forma os romances de Saramago obedecem aos mesmos princípios anárquicos de Feyerabend, a partir do momento em que as narrativas construídas surgem numa linha de ruptura com a História de Portugal, comumente aceite e instituída, de forma a fazer saltar a narrativa fora dos gonzos. Nessa medida, em vez de os romances surgirem como alternativas possíveis e ficcionais à realidade social envolvente, aquilo que se verifica (sobretudo em *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1986) e *História do cerco de Lisboa* (1989)) é que as narrativas surgem como hipóteses contra-indutivas, que iluminam a mundividência do leitor, apresentando uma visão crítica e alternativa dos acontecimentos, que aspira a suplantar os discursos historiográficos hegemónicos. Deste modo, aquilo que se pretende analisar na obra de Saramago é a forma como o binómio realidade/ficção é reequacionado e/ou reconfigurado, através de um discurso performativo, capaz de transformar a narrativa literária num objeto controverso, mas de utilidade comprovada, bem longe do ensimesmamento autotélico modernista, sem, contudo, se render à vertente pragmática de cunho neorrealista, que a transforma num objeto ideologicamente manipulado.

**Palavras-chave:** Epistemologia, História, Contra-indutiva.

**ABSTRACT:** In the final decades of the twentieth century through the successive editions of his work *Against Method*, Paul Feyerabend called into question the prevailing

Epistemology, which was based on the belief in a succession of essential paradigms that intended to superintend the advance of scientific knowledge. His proposal of bringing forward counter-inductive hypotheses, out of the dominant doxa box, set the example of a new and iconoclastic way of conceiving the evolution of knowledge and, to the same extent, the notion of scientific progress through the construction of an anarchic epistemology able to carry out the reconfiguration of the established systems of thought and simultaneously rewrite their history. The purpose of this communication is to demonstrate how Saramago's novels obey the same anarchic criteria as Feyerabend, from the moment that the constructed narratives emerge from a rupture with the commonly accepted and established History of Portugal making the narrative jump out of hinges. In this sense, instead of emerging as possible and fictional alternatives to the surrounding social reality, it becomes evident that Saramago's narratives mainly in *Baltasar and Blimunda* (1982), *The year of the death of Ricardo Reis* (1986) and *The history of the siege of Lisbon* (1989) emerge as counter-inductive hypotheses, which illuminate the reader's worldview as they present a critical and alternative view of events that aspire to outweigh hegemonic historiographic discourses. Therefore, what is meant to be analysed in Saramago's work is the way the binomial reality/fiction is pondered and/or reconfigured through a performative discourse, capable of transforming the literary narrative into a controversial object, but of proven usefulness, far from creating an autotelic modernist self-absorption without giving in to a pragmatic approach of a neorealistic nature, which transforms it into an ideologically manipulated object.

**Keywords:** Epistemology; History; Counter-inductive.

1. O objetivo da presente comunicação é realizar um exercício teórico com um traçado distinto daquele que é comum verificar-se nos estudos literários. Com efeito, em vez de iniciar a análise partindo dos conhecimentos tradicionais daquilo que é considerado o campo específico dos estudos literários (nomeadamente, pela exploração da teoria dos géneros, pela definição dos traços essenciais do romance saramaguiano, pelo questionamento daquilo que é o romance histórico, pela sua relação com noções básicas de periodologia literária, etc.) e, desde aí, atingir outros campos de estudos das chamadas ciências sociais (um caminho que é cada vez mais visível nos estudos culturais, onde todos os conhecimentos se afiguram passíveis de serem convocados), pretende-se iniciar a análise desde o campo da epistemologia (e, muito em particular, tal como ela é concebida por Paul Feyerabend) até se chegar à obra narrativa de José Saramago, tentando alcançar neste trajeto uma possível teoria da criação literária saramaguiana ou, pelo menos, se mais não for possível, alinha-

var alguns dos traços gerais daquela que poderá ser essa possível teoria. Como objetivo não parece pouco, veremos se não se afigurará excessivo.

2. Paul Feyerabend, nas décadas finais do século XX, através das edições sucessivas da sua obra *Against method* (cuja primeira edição viu a luz do dia em 1975), pôs em causa a epistemologia vigente, que assentava na crença numa sucessão de paradigmas essenciais que pretendiam superintender racionalmente ao avanço do conhecimento científico.

A sua proposta de formulação de hipóteses contra-indutivas, fora da caixa da *doxa* dominante, constituiu uma forma nova e iconoclasta de conceber a evolução do conhecimento e, nessa mesma medida, a ideia de progresso científico, pela construção de uma epistemologia anárquica, capaz de proceder à reconfiguração dos sistemas de pensamento instituídos e reescrever a sua história.

O seu pensamento assenta em vários aspetos essenciais. Em primeiro lugar, Feyerabend defende que não há barreiras epistemológicas rígidas que separem a ciência de outros ramos do conhecimento, pois “*os factos, operações e resultados que constituem as ciências não têm uma estrutura comum; não há elementos que se verifiquem em todas as investigações científicas e só nelas*” (Feyerabend, 1993: 11).

Assim sendo, no entender deste filósofo das ciências (*malgré lui*), “*a ciência é um empreendimento essencialmente anárquico: o anarquismo teórico é mais humano e mais susceptível de encorajar o progresso do que as alternativas respeitadoras da lei e da ordem*” (Feyerabend, 1993: 23). Neste reino da anarquia, o método não tem lugar e, por conseguinte, não há uma regra geral que explique a transformação e o progresso científicos. De facto,

não há uma única regra, ainda que plausível, e ainda que firmemente alicerçada em termos epistemológicos, que não tenha sido uma ou outra vez violada. Torna-se evidente que tais violações não acontecem por acaso, não são resultados de uma insuficiência do conhecimento ou de uma desatenção passíveis de serem evitadas. Pelo contrário, vemos que foram elementos necessários ao progresso (Feyerabend, 1993: 29).

A partir deste momento, o cientista torna-se um anarquista, que deverá minar o jogo a partir do seu interior, formulando hipóteses contra-indutivas que, negando os factos conhecidos, obrigam a reequacionar de forma absoluta aquilo que é assumido como verdade e que mais poderá não ser do que o seu contrário. De facto, este “anarquista é como um agente clandestino que joga o jogo da Razão em vista de minar a autoridade da Razão (Verdade, Honestidade, Justiça e assim por diante)” (Feyerabend, 1993: 39).

O único princípio metodológico adotado assume um carácter claramente pós-moderno, pois é o princípio do *anything goes*:

Torna-se deste modo claro que a ideia de um método fixo, ou de uma teoria fixa da racionalidade, assenta numa visão demasiado ingénuo do homem e das condições sociais que o rodeiam. Para os que têm olhos para a riqueza do material histórico, e não pretendem empobrecê-lo a fim de satisfazer os seus instintos mais baixos, a sua fome de segurança intelectual sob a forma de clareza, precisão, «objectividade», «verdade», é evidente que existe apenas *um* princípio susceptível de ser defendido em *todas* as circunstâncias e em *todas* as fases da evolução humana. O princípio: qualquer coisa serve (Feyerabend, 1993: 34).

Deve ressaltar-se que este princípio não deve ser entendido como uma forma de niilismo radical, antes pelo contrário, deve ser concebido como uma forma de aceder a formas de conhecimento que, na sua articulação, asseguram a *noção de progresso* (conceito, aliás, que Feyerabend nunca pôs em causa). Este progresso, por seu lado, para além de uma revisão profunda do conhecimento disponível, não deixa de ser associado a uma reestruturação de todas as categorias de conhecimento estabelecidas, pois, no entender de Feyerabend, “o *anarquismo*, embora não sendo talvez a filosofia *política* mais sedutora, é por certo um excelente tratamento médico para a *epistemologia* e para a *filosofia da ciência*” (Feyerabend, 1993: 23), visto que “*podem existir muitas espécies diferentes de ciência*” (Feyerabend, 1993: 13).



3. Pretende-se, nesta comunicação, demonstrar de que forma a criação dos romances de Saramago obedece aos mesmos princípios anárquicos de Feyerabend, a partir do momento em que as narrativas construídas surgem numa linha de ruptura com o conhecimento disponível, nomeadamente com a História de Portugal estabelecida, comumente aceite e instituída, de forma a fazer saltar a narrativa fora dos gonzos. Nessa medida, em vez de os romances surgirem como alternativas possíveis e ficcionais à realidade social envolvente, aquilo que se verifica (sobretudo em *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1986) e *História do cerco de Lisboa* (1989)) é que as narrativas surgem como hipóteses contra-indutivas, que iluminam a mundividência do leitor, apresentando uma visão crítica e alternativa dos acontecimentos, que aspira a suplantar os discursos historiográficos hegemónicos. Pelo caminho, estes romances obrigam a reequacionar o modelo instituído daquilo que se entende ser um romance histórico e, eventualmente, a própria História.

O romance onde este processo de destruição do conhecimento disponível e das barreiras epistemológicas estabelecidas é mais visível é, sem sombra de dúvida, o romance metaficcional *História do cerco de Lisboa* (cuja primeira edição data de 1989), que nos apresenta, em processo de *mise en abyme* uma revisão radical de acontecimentos históricos associados ao cerco de Lisboa efetuado pelo rei D. Afonso Henriques, fundador da nação portuguesa. O processo de desconstrução da suposta verdade histórica é realizada por um modesto revisor, que num impulso galhardo e imprevisível, acrescenta um “não” na narrativa cujo processo de revisão opera e que relata o apoio dos cruzados cristãos à ação guerreira das tropas afonsinas. Este gesto impensado ocorre depois de um longo diálogo inicial, envolvendo o revisor e o historiador que escreveu a obra original. Esse diálogo é um tratado epistemológico, a partir do momento em que as barreiras tradicionais que separam realidade e ficção, literatura (e demais artes) e história, factos e fantasia são postas em causa pelo próprio revisor, embrionariamente anárquico e subversivo:

O meu livro, recorde-lho eu, é de história, Assim realmente o designariam segundo a classificação tradicional dos géneros, porém, não sendo propósito

meu apontar outras contradições, em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida, é literatura, A história também, A história sobretudo, sem querer ofender, E a pintura, e a música, A música anda a resistir desde que nasceu, ora vai, ora vem, quer livrar-se da palavra, suponho que por inveja, mas regressa sempre à obediência, E a pintura, Ora, a pintura não é mais do que literatura feita com pincéis, Espero que não esteja esquecido de que a humanidade começou a pintar muito antes de saber escrever, Conhece o rifão, se não tens cão caça com o gato, por outras palavras, quem não pode escrever pinta, ou desenha, é o que fazem as crianças, O que você quer dizer, por outras palavras, é que a literatura já existia antes de ter nascido, Sim senhor, como o homem, por outras palavras, antes de o ser já o era, Parece-me um ponto de vista bastante original, Não o creia, senhor doutor, o rei Salomão, que há tanto tempo viveu, já então afirmava que não havia nada de novo debaixo da rosa do sol, ora, quando naquelas épocas recuadas assim o reconheciam, o que não diremos hoje, trinta séculos passados, se a mim não me falha agora a memória da enciclopédia”(Saramago, 1989: 15).

O pressuposto nietzscheano que advoga que o mundo é fábula surge implicitamente no diálogo, quando o revisor declara que “tudo quanto não for vida é literatura”. Nessa medida, na sua perspectiva claramente devedora do pós-estruturalismo desconstrucionista, o historiador é um escritor, visto viver num universo textofânico, onde a humanidade se encerra nos seus próprios discursos, ao ponto de não haver saída dos mesmos, pois “il n’y a pas de hors-texte” (Derrida, 1967: 227).

O revisor, recordando que todo o nosso conhecimento é linguagem, defende, neste excerto, que “a classificação tradicional dos géneros” (isto é, a catalogação epistemológica do saber em categorias estanques) é contraditória ou, por outras palavras (passíveis de serem entendidas como ofensivas), não tem sentido. A categorização epistemológica do saber afigura-se irrelevante para o revisor, pois surge associada ao princípio da divisão social do trabalho e à criação subsequente de hierarquias rígidas que separarão os leigos dos especialistas. Os últimos serão aqueles que serão dotados de maior grau de racionalidade. Contudo, Paul Feyerabend não deixa de nos recordar que

uma teoria da ciência que define modelos e elementos estruturais para todas as atividades científicas e os legitima por referência à «Razão» ou à «Racionalidade» é susceptível de impressionar os leigos – mas afigura-se um instrumento excessivamente grosseiro aos que estão por dentro das coisas, ou seja, para os cientistas que se confrontam com um problema de investigação concreto (Feyerabend, 1993: 11).

O revisor subscreve as palavras de Feyerabend, quando põe em causa a suposta especialização do historiador, ao afirmar, num diálogo recheado de ironia, que todas as categorias com que lidamos são historicamente determinadas e, nessa medida, instrumentos imperfeitos para a captação da plenitude do ser e do mundo:

Sou irónico apenas na vida real, Bem me queria a mim parecer que a história não é a vida real, literatura, sim, e nada mais, Mas a história foi vida real no tempo em que ainda não poderia chamar-se-lhe história, Tem a certeza, senhor doutor, Na verdade, você é uma interrogação com pernas e uma dúvida com braços, Não me falta mais que a cabeça, Cada coisa a seu tempo, o cérebro foi a última coisa a ser inventada, O senhor doutor é um sábio, Meu caro amigo, não exagere (Saramago, 1989: 16).

O fim da categoria do ‘especialista’ implica, segundo Feyerabend, a democratização do saber e o envolvimento da população na discussão pública das opções a tomar em termos de investigação científica:

O público pode participar na discussão [das promessas de realizações científicas] sem perturbar as vias para o êxito já existentes (vias que não existem). Nos casos em que o trabalho dos cientistas é susceptível de afectar o público, este deve até participar na discussão: primeiro, porque é uma parte envolvida (são muitas as decisões científicas que afectam a vida pública); em segundo lugar, porque esta participação é a melhor educação científica ao alcance do público – a plena democratização da ciência (incluindo a protecção das minorias como a dos cientistas) não se encontra em conflito com a ciência. Encontra-se em conflito com uma filosofia, frequentemente chamada «Racio-

nalismo», que se serve de uma imagem congelada da ciência para aterrorizar as pessoas menos familiarizadas com a sua prática (Feyerabend, 1993: 13).

Esta visão polémica resulta da crença no estatuto ideológico do saber científico que, por essa mesma razão, não pode ser entregue ao Estado, mas deve dele separado, tal como a religião nos países ditos avançados. Em todo o caso, como sabemos a democratização da ciência, tal como a concebe utopicamente Feyerabend, nunca se concretizou, visto que o estatuto do especialista se manteve, assim como a sua hierárquica separação e o seu inequívoco distanciamento da plebe ignara. Esta separação é representada metaforicamente em *História do cerco de Lisboa* através de mais uma parte hilariante do diálogo entre o revisor e o historiador, funcionando este último como o representante da ciência tradicional e das categorias epistemológicas estabelecidas. Com efeito, numa tirada irónica, que torna indestrinçável a *diegese* do romance saramaguiano e a narração dos feitos nele insertos através das referências à obra original, da lavra do historiador, percebe-se que as funções sociais estão rigidamente definidas, assim como as respetivas áreas de competência e autoridade, surgindo o revisor como o sapateiro de Apeles:

Se quer saber, vá aos autores, provoque-os com o meio dito meu e o meio dito seu, e verá como eles lhe respondem com o aplaudido apólogo de Apeles e o sapateiro, quando o sapateiro apontou o erro na sandália duma figura e depois, tendo verificado que o artista emendara o desacerto, se aventurou a dar opiniões sobre a anatomia do joelho, Foi então que Apeles, furioso com o impertinente, lhe disse Não suba o sapateiro acima da chinela, frase histórica, Ninguém gosta que lhe olhem por cima do muro do quintal, Neste caso, o Apeles tinha razão, Talvez, mas só enquanto não viesse examinar a pintura um sábio anatomista, Você é definitivamente céptico, Todos os autores são Apeles, mas a tentação do sapateiro é a mais comum entre os humanos, enfim, só o revisor aprendeu que o trabalho de emendar é o único que nunca se acabará no mundo, Tem sentido muitas tentações de sapateiro na revisão do meu livro, A idade traz-nos uma coisa boa que é uma coisa má, acalma-nos, e as tentações, mesmo quando são imperiosas, tornam-se menos urgentes,

Por outras palavras, vê o defeito da chinela, mas cala-se, Não, o que eu deixo passar é o erro do joelho, Gosta do livro, Gosto (Saramago, 1989: 14).

Nesta fase inicial do livro, a tentação subversiva do revisor é admitida, mas o mesmo confessa que refreia os seus impulsos, deixando passar os erros e as falsidades. Nessa medida, reconhece (i) as barreiras epistemológicas consagradas (e não se atreve a olhar “por cima do muro do quintal” para áreas que não sejam da sua competência); (ii) o peso da tradição na canonização do saber (representado pelos “autores” que podem ser provocados) ; (iii) a sua condição inferior de revisor (calando-se quanto ao “erro do joelho”, quando o vê).

Em todo o caso, este revisor vai reconfigurar-se, sobretudo em resultado da dúvida metódica que o apoquentia e o leva a descrever cada vez mais das evidências, pois, em seu entender,

Quem não sabe deve perguntar, ter essa humildade, e uma precaução tão elementar deveria tê-la sempre presente o revisor, tanto mais que nem sequer precisaria sair de sua casa, do escritório onde agora está trabalhando, pois não faltam aqui os livros que o elucidariam *se tivesse tido a sageza e prudência de não acreditar cegamente naquilo que supõe saber, que daí é que vêm os enganos piores, não da ignorância*. Nestas ajoujadas estantes, milhares e milhares de páginas esperam a cintilação duma curiosidade inicial ou a firme luz que é sempre a dúvida que busca o seu próprio esclarecimento” (Saramago, 1989: 26; *itálicos nossos*).

Acreditar cegamente naquilo que supõe saber é exatamente o oposto daquilo que Feyerabend defende, pois o questionamento radical deste último leva-o a defender a formulação de hipóteses contra-indutivas, por muito absurdas que possam parecer, de modo a fazer cair a máscara das aparências e revelar as potenciais contradições intrínsecas existentes. De facto, a posição de Feyerabend é clara:

Um cientista que queira maximizar o conteúdo empírico dos pontos de vista que sustenta e pretenda compreendê-los tão claramente quanto lhe seja possível,

deverá portanto introduzir outros pontos de vista, quer dizer, deverá adoptar uma metodologia pluralista. Deverá comparar ideias com outras ideias mais do que com a «experiência» e tentará melhorar, mais do que pôr de lado, os pontos de vista derrotados durante a competição. (...) O conhecimento assim concebido não é uma série de teorias auto-consistentes convergindo numa perspectiva ideal; não é uma aproximação gradual da verdade. É antes um sempre crescente oceano de alternativas mutuamente incompatíveis (e talvez até mesmo incomensuráveis), forçando cada teoria isolada, cada conto de fadas particular, cada mito concreto que faz parte da colecção, os restantes a uma expressão mais conseguida, e contribuindo o conjunto, através deste processo de competição, para o desenvolvimento da nossa consciência. Nada está definitivamente estabelecido, nenhuma concepção pode ser omitida da consideração global (Feyerabend, 1993: 36).

A adoção de uma *metodologia pluralista*, aliada à persistência de uma dúvida metódica, conduzirá o revisor a alterar o texto, como se de um ato revolucionário se tratasse, dada a subversão das realidades inscritas na obra que o mesmo deveria ter caucionado:

Há dois minutos que Raimundo Silva olha, de um modo tão fixo que parece vago, a página onde se encontram consignados estes inabaláveis factos da História não por desconfiar de que nela se esteja ocultando algum último erro, uma qualquer pérfida gralha que tivesse arranjado artes de esconder-se nos refegos duma oração gramatical tortuosa e agora, negaceando, o provoque, a coberto também da sua cansada vista e do sono geral que o invade e entorpece. Que o invadia e entorpecia, seriam os tempos verbais exactos. Porque há três minutos que Raimundo Silva está tão desperto como se tivesse tomado uma pastilha de benzedrina, de um resto que ainda aí tem, por trás dos livros, o que sobrou da receita de um médico idiota. Está como fascinado, lê, relê, torna a ler a mesma linha, esta que de cada vez redondamente afirma que os cruzados auxiliarão os portugueses a tomar Lisboa. Quis o acaso, ou foi antes a fatalidade que estas unívocas palavras ficassem reunidas numa linha só, assim se apresentando com a força de uma legenda, são como um dístico, uma inapelável sentença, mas são também como uma provocação, como se

estivessem a dizer ironicamente, Faz de mim outra coisa, se és capaz” (Saramago, 1989: 48)

A pulsão anarquista do revisor revela-se no gesto de pretender reconfigurar textualmente a realidade. A partir desse momento, o revisor passará a ser tudo aquilo que até a si mesmo se negava: alguém dotado de poder de decisão, de liberdade e de inteligência, capaz de pôr em causa as ortodoxias, como se a magia do ato o tivesse tornado no prestidigitador que ele receava poder ser:

É um disparate, insiste Raimundo Silva como se estivesse a responder-nos, não farei semelhante coisa, e por que a faria, um revisor é uma pessoa séria no seu trabalho, não joga, não é prestidigitador, respeita o que está estabelecido em gramáticas e prontuários, guia-se pelas regras e não as modifica, obedece a um código deontológico não escrito mas imperioso, é um conservador obrigado pelas conveniências a esconder as suas voluptuosidades, dúvidas, se alguma vez as tem, guarda-as para si, muito menos porá um não onde o autor escreveu sim, este revisor não o fará (Saramago, 1989: 49)

O “conservador obrigado pelas conveniências a assumir as suas voluptuosidades” tornou-se um revolucionário. A sua ação joga-se entre o Bem e o Mal, entre Mr. Jekyll e Mr. Hyde, relevando de uma ética que também será reconfigurada. A pura malignidade do revisor é o assumir desassombrado das dúvidas reprimidas e o fim das certezas pretensamente inabaláveis:

As palavras que o Dr. Jekyll acabou de dizer tentam opor-se a outras que não chegámos a ouvir, essas disse-as Mr. Hyde, não seria preciso mencionar estes dois nomes para percebermos que neste prédio velho do bairro do Castelo assistimos a mais uma luta entre o campeão angélico e o campeão demoníaco, esses dois de que estão compostas e em que se dividem as criaturas, referimo-nos às humanas, sem exclusão dos revisores. Mas esta batalha, desgraçadamente, vai ganhá-la Mr. Hyde, percebe-se pela maneira como Raimundo Silva está a sorrir neste momento, com uma expressão que não esperaríamos

dele, de pura malignidade, desapareceram-lhe do rosto todos os traços do Dr. Jekyll, é evidente que acabou de tomar uma decisão, e que má ela foi, 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, ainda que diferente, o que chamamos falso prevaleceu sobre o que chamamos verdadeiro, tomou o seu lugar, alguém teria de vir contar a história nova, e como (Saramago, 1989: 49-50).

A faceta diabólica do revisor, capaz de pôr em causa as hierarquias ortodoxamente estabelecidas, ganha uma batalha que se vinha anunciando na obra. Efetivamente, o revisor já tinha concluído há muito que as falsidades se perpetuavam nos textos, frequentemente em confronto direto com a realidade, ao ponto de ser quase infantil e ingênua a crença nas verdades impostas. O exemplo do qual o revisor se serve é o número de patas que as moscas apresentam:

onde, admirável coincidência que vem a matar neste aventuroso relato, se dá como exemplo de erro a afirmação do sábio Aristóteles de que a mosca doméstica comum tem quatro patas, redução aritmética que os autores seguintes vieram repetindo por séculos e séculos, quando já as crianças sabiam, por crueldade e experimentação, que são seis as patas da mosca, pois desde Aristóteles as vinham arrancando, voluptuosamente contando, uma, duas, três, quatro, cinco, seis, mas essas mesmas crianças, quando cresciam e iam ler o sábio grego, diziam umas para as outras, A mosca tem quatro patas, tanto pode a autoridade magistral, tanto sofre a verdade com a lição dela que sempre nos vão dando. Esta inesperada incursão pelas fronteiras da entomologia mostra-nos, de concludente maneira, que os erros assacados ao revisor não são afinal seus, mas destes livros que não fizeram mais do que repetir, sem contra prova, obras mais antigas, e, sendo assim, lamentemos quem veio a ser vítima inocente da boa-fé própria e do alheio erro (Saramago, 1989: 27-28).



A descrença na ortodoxia já se insinuava no pensamento do revisor. A dúvida metódica e subversiva também se afirmava na desconfiança votada às fontes aparentemente mais credíveis. De facto, o revisor compreendia bem, ao contrário daqueles que o rodeavam (nomeadamente o Costa, sempre tão cheio de certezas e convicto da sua suprema importância no universo), que

o mal das fontes, ainda que verazes de intenção, está na imprecisão dos dados, na propagação alucinada das notícias, agora nos referíamos a uma espécie de faculdade interna de germinação contraditória que opera no interior dos factos ou da versão que deles se oferece, propõe ou vende, e, decorrente desta como que multiplicação de esporos, dá-se a proliferação das próprias fontes segundas e terceiras, as que copiaram, as que o fizeram mal, as que repetiram por ouvir dizer, as que alteraram de boa-fé, as que de má-fé alteraram, as que interpretaram, as que rectificaram, as que tanto lhes fazia, e também as que se proclamaram única, eterna e insubstituível verdade, suspeitas, estas, acima de todas as outras (Saramago, 1989: 124-125).

A transformação da figura do revisor implica uma mudança radical dos seus hábitos de vida, pois o mesmo inicia uma verdadeira descida ao mundo real, forçando-se a si mesmo a sair da clausura monástica que a sua casa oferecia, qual torre de marfim isolada do resto do universo. A partir deste momento, descobre “uma cidade que não existe tal qual a vejo” (Saramago, 1989: 245). Neste processo, compara-se ao almuadem cego, que nada percepção e põe em causa o privilégio que a si mesmo se concedia, pois, afinal, todas as fontes consultadas podem ser incapazes de aguentar o confronto com a realidade empírica:

Afinal, que direito tenho eu de julgar os outros, vivo em Lisboa desde que nasci e nunca me tinha lembrado de vir ver, com os meus próprios olhos, coisas que estão em livros, coisas que algumas vezes olhei e tornei a olhar, sem ver, quase tão cego como o almuadem (Saramago, 1989: 72)

O processo de questionamento radical e o esforço de formulação de hipóteses contra-indutivas parecem ser a solução para a obtenção da

verdade. Em todo o caso, este caminho incerto não garante, por si só, nenhuma forma de segurança. A instabilidade e a precariedade do saber são constantes: “Imagino, vejo, concludo, Essas três operações tanto podem levar à verdade como conduzir ao erro” (Saramago, 1989: 238). O revisor opta por pôr em causa a mecanização da inteligência da história, ao negar a lógica providencial da História de Portugal, desligando a vitória de Afonso Henriques de uma suposta ajuda divina, consubstanciada no apoio dos Cruzados.

Os pressupostos de Feyerabend – nomeadamente, o desrespeito das categorias instituídas, o pluralismo metodológico e a formulação de hipóteses contra-indutivas – são elogiados por Sara, que aprecia o *pensamento oblíquo* e a capacidade de enfrentar riscos do revisor, ao ponto de assumir comportamentos desviantes:

Fez uma pausa, folheou ao acaso o dossier, pareceu hesitar ainda e depois, Foram estes pareceres, e o facto, como já disse, de estarem bem escritos e mostrarem, além de capacidade de observação crítica, uma espécie, como direi, de pensamento oblíquo bastante singular, Pensamento oblíquo, Não me peça que explique, mais do que senti-lo, vejo-o, foi tudo isso, repito, que se condensou na sugestão que decidi fazer-lhe, E que é, A de escrever uma história do cerco de Lisboa em que os cruzados, precisamente, não tenham ajudado os portugueses, tomando portanto à letra o seu desvio, para empregar a palavra que lhe ouvi há pouco, Desculpe, mas não estou a perceber bem a sua ideia, É muito clara, Talvez seja isso mesmo que me impede de percebê-la, Ainda não teve tempo de se habituar a ela, assim de repente é natural que o primeiro movimento seja de rejeição, Não se trata de rejeição, é mais como um absurdo que eu a vejo, Pergunto-lhe se conhece absurdo maior que o tal seu desvio (Saramago, 1989: 109-110)

4. Como se pode constatar em *História de cerco de Lisboa*, o binómio realidade/ficção é reequacionado e/ou reconfigurado, através de um discurso literário metaficcional – o próprio romance de Saramago – que se assume como duplicado de uma obra historiográfica homónima – que é corrigida por um revisor que, no final, se revela escritor, a partir do

momento em que resolve corrigir as verdades transmitidas ao longo dos séculos que, por isso mesmo, se codificaram e cristalizaram.

O romance *História do cerco de Lisboa* revela-se, assim, um discurso performativo, capaz de transformar a narrativa literária num objeto controverso, mas de utilidade comprovada, bem longe do ensimesmamento autotélico modernista, sem, contudo, se render à vertente pragmática de cunho neorrealista, que a transforma num objeto ideologicamente manipulado. De facto, a obra de ficção pretende corrigir falsidades e enveredar pelo caminho da verdade através da formulação de hipóteses contra-indutivas, que, avançando gradualmente, às escuras, num trilho incerto que o leitor acompanha a par e passo (sobretudo através da inclusão de excertos do romance cuja escrita o revisor enceta), desemboca na escrita de uma obra especular em que tudo se mistura, se reordena e se confunde: obra historiográfica original, obra historiográfica revista, romance do revisor e romance de Saramago.

No fim, a obra literária lança a sua luz difusa sobre o negrume da realidade, de uma forma que, permitindo pôr em causa os dogmas vigentes, não procura a sua substituição por outras verdades potencialmente falsificáveis e inadmissíveis. Por outras palavras, o romance não pretende fazer o trabalho da História, sem no entanto abdicar de a ajudar, ao derrubar o seu carácter de certeza irrefutável lançando uma persistente, incómoda e “continuada dúvida”:

No escritório, só para tomar conhecimento do novo trabalho, Raimundo Silva examina o original que o Costa lhe deixou, oxalá não me saia uma História de Portugal completa, que não faltariam nela outras tentações de Sim e de Não, ou aquela, quiçá ainda mais sedutoramente especulativa, de um infinito Talvez que não deixasse pedra sobre pedra nem facto sobre facto. Afinal, é apenas um romance entre os romances, não tem que preocupar-se mais com introduzir nele o que nele já se encontra, porque livros destes, *as ficções que contam, fazem-se, todos e todas, com uma continuada dúvida, com um afirmar reticente, sobretudo a inquietação de saber que nada é verdade e ser preciso fingir que o é, ao menos por um tempo, até não se poder resistir à evidência inapagável da mudança, então vai-se ao tempo que passou, que*

*só ele é verdadeiramente tempo, e tenta-se reconstituir o momento que não soubemos reconhecer, que passava enquanto reconstituíamos outro, e assim por diante, momento após momento, todo o romance é isso, desespero, intento frustrado de que o passado não seja coisa definitivamente perdida. Só não se acabou ainda de averiguar se é o romance que impede o homem de esquecer-se, ou se é a impossibilidade do esquecimento que o leva a escrever romances* (Saramago, 1989: 56; *itálicos nossos*).

A obra saramaguiana luta contra o esquecimento, pretendendo transformar o passado, o que implica tornar os factos e a sua sucessão em elementos significativos. Estes elementos carregados de significados não se deixam diluir pelo excesso de visibilidade, pela hipercodificação mediática e pelo efeito cristalizador da multiplicação de fontes, que inviabilizam a atribuição de sentido pelo excesso e saturação de informação (Baudrillard, 1992). Pondo em causa os dogmas estabelecidos (e a História consagrada), os romances definem uma nova cartografia para a verdade, ao abrir caminhos de destino incerto.

5. O pluralismo metodológico, decorrente desta postura anárquica face aos saberes instituídos, verifica-se em vários aspetos da obra saramaguiana.

Em *Memorial do convento* (1982), a revisitação da história implica a sua rescrita, eliminando toda a pulsão hagiográfica e todo o pendor chauvinista que se verifica no tratamento da história nacional, ainda eivada de um culto sacralizado da personalidade, quando se trata do estudo das figuras que foram líderes da nação. A descrição do rei D. João V corresponde à dessacralização de um modelo de historiografia, que estimula o leitor a descobrir os pés de barro dos pretensos gigantes que alguma educação livresca se encarregou de perpetuar.

Em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), o sábio é aquele que fica descontente com o espetáculo do mundo. A estratégia narrativa é radicalmente diferente e não procura o apoio de um modelo narrativo codificado – o romance histórico tradicional –, mas, antes pelo contrário, assenta numa reflexão sobre a história realizada pela figura de um fantasma, Fernando Pessoa, que funciona como metonímia de todo um povo

que sofreu a ditadura mais longa de todo o espaço europeu. O diálogo entre o morto, Fernando Pessoa, e o vivo, Ricardo Reis, é uma conversa entre iguais, porque a denúncia da falta de compromisso cívico do heterónimo neoclássico é paralela à crítica à função meramente estética da arte e da literatura, que, despojada da sua faceta ideológica e socialmente interventiva, é uma aliada da alienação coletiva e da tirania que acarreta.

Em *História do cerco de Lisboa* (1989), a reflexão sobre o estatuto da obra literária e sobre a sua relação com a construção da História é, como vimos, mais profunda e conclui pela necessidade de rever todas as categorias epistemológicas estabelecidas, nem que seja necessário enveredar pelo caminho da iconoclasia.

Este caminho é aquele que conduz à dessacralização radical dos textos canónicos, inclusive da Bíblia: esta estratégia será aquela que Saramago adotará, de forma mais visível, na criação de *Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009). A revisão crítica encetada incide sobre os factos narrados e implica uma revolução radical dos dogmas instituídos pela Igreja Católica. No fundo, a revisão não deixa de ser de cariz historiográfico e as repercussões são também de cunho epistemológico.

6. Em *História do cerco de Lisboa*, romance especular e homónimo de um outro que é revisto no interior da própria obra, num movimento metaficcional que tudo arrasta no seu abismo, a reflexão epistemológica encetada associa a construção de romances a uma luta contra o esquecimento, a um trabalho de memória, que tradicionalmente é associado à História. Contudo, como é por demais sabido, Saramago recusa a via ortodoxa da construção de romances históricos, permitindo-se a liberdade de incluir elementos oníricos e mágicos (tais como os estranhos poderes de Blimunda, a passarola voadora, o fantasma de Pessoa, ...) que, pondo em causa uma estética representacional de cunho realista, assume a narrativa como relevando do domínio ficcional, isto é, imaginário, fantasioso, desligado da realidade. Em todo o caso, esta opção pela via do onírico não inviabiliza um pendor ideológico do romance saramaguiano e a necessária tomada de posição sobre as injustiças do mundo, não se assistindo por isso a uma obra de pendor esteticizante, alheada

da realidade, com uma mera função de entretenimento e, nessa medida, de carácter alienante. O romance não recusa, de facto, a sua função de espelho e de motor do mundo, participando da crença modernista na transformação e no progresso.

A ficção saramaguiana desempenha, nesta sua quebra do modelo tradicional do romance histórico, a mesma função das hipóteses contra-indutivas de Paul Feyerabend, que preconiza o seguinte:

A resposta é clara: não podemos descobrir de dentro. Precisamos de um modelo exterior de crítica, de um conjunto organizado de suposições alternativas ou, uma vez que estas suposições serão muito gerais, de constituir, por assim dizer, um mundo inteiramente alternativo: *precisamos de um mundo de sonho a fim de descobrirmos as linhas do mundo real que pensamos habitar* (e que na realidade poderá ser apenas um outro mundo de sonho). O primeiro passo da nossa crítica dos conceitos e procedimentos familiares, o primeiro passo da nossa crítica dos «factos», deverá ser portanto um esforço no sentido de romper o círculo. Devemos inventar um novo sistema conceptual que suspenda ou rompa com os resultados observacionais mais cuidadosamente estabelecidos, que confunda os princípios teóricos mais plausíveis, e introduza percepções que não podem ser integradas como parte no mundo perceptivo existente. Este passo é de novo contra-indutivo (Feyerabend, 1993: 38).

Esta construção “*de um mundo de sonho a fim de descobrirmos as linhas do mundo real que pensamos habitar*” é a linha matricial de uma teoria do romance saramaguiano, que é assumida desde logo nas epígrafes de várias das suas obras, nomeadamente em *História do cerco de Lisboa*: “Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se a não corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes.” Do *Livro dos Conselhos*” (Saramago, 1989: 9).

Esse mesmo pressuposto é claro nas epígrafes de *Memorial do convento*, obra que se propõe narrar a história do rei D. João, desmistificando a sua figura e, graças a isso, em simultâneo, acaba por oferecer ao leitor um novo modelo de historiografia, em que se assume o relativismo do conhecimento e a pluralidade de perspectivas. Nessa medida, pondo em

causa abordagens dogmáticas e de tendência hagiográfica, a obra reflete também sobre aquilo que deve ser um *memorial* ou, por outras palavras, o que é o trabalho de recuperação e de mimetização do passado. A epígrafe do P.<sup>e</sup> Manuel Velho recorda-nos que há várias versões da mesma história e a epígrafe de Marguerite Yourcenar relembra-nos que há múltiplas formas de acesso à realidade:

Je sais que je tombe dans l'inexplicable, quand j'affirme que la réalité – cette notion si flottante –, la connaissance la plus exacte possible des êtres est notre point de contact et notre voie d'accès aux choses qui dépassent la réalité (Saramago, 1982: 9).

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, a epígrafe que se destaca aos nossos olhos é a de Fernando Pessoa, que assume a mesma função subversiva dos romances de Saramago, pois pretende inquietar as almas, ao obrigar a refletir sobre as falsas evidências do mundo:

Se me disserem que é absurdo falar assim de quem nunca existiu, respondo que também não tenho provas de que Lisboa tenha alguma vez existido, ou eu que escrevo, ou qualquer coisa onde quer que seja.

Fernando Pessoa (Saramago, 1989: 9).

Num contexto de perda do vigor das grandes narrativas de emancipação (Lyotard, 1989), o estatuto do saber sofre mutações, implicando um princípio de suspeição e a adoção de uma dúvida metódica, que revaloriza o poder do sujeito, obrigado a usar a sua argúcia exegética face às mais banais e aparentes verdades. Como diria o narrador de *História do cerco de Lisboa*,

Estas prevenções novamente se recordam para que sempre tenhamos presente a conveniência de não confundir o que parece com o que seguramente estará sendo, mas ignoramos como, e também para que duvidemos, quando creiamos estar seguros duma realidade qualquer, se o que dela se mostra é preciso e justo, se não será apenas uma versão entre outras, ou, pior ainda, se é versão única e unicamente proclamada (Saramago, 1989: 158)

A resposta à crise ontológica não é, contudo, aquela que Gianni Vattimo apresenta em *O fim da modernidade – Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna* (1987), isto é, a revalorização das competências hermenêuticas do sujeito, com vista ao alcance do saber. Saramago propõe uma solução mais original. Face às múltiplas versões não coincidentes do universo, todas elas aproximativas relativamente à verdade, não lhe ocorre nenhuma forma de desespero humanista, como se o sujeito fosse incapaz de se encontrar, enredado que está num universo definitivamente textual. Antes pelo contrário, a solução é uma fuga em frente, adotando o mesmo princípio pós-modernista de Paul Feyerabend: *anything goes*. Nessa medida, o pós-modernismo de Saramago não envereda pelas perspectivas mais miserabilistas do fenómeno e não esquece que

Não existe uma agenda política pós-moderna única, predeterminada ou necessária. De forma irritante para aqueles que os seus alvos se declarem ou «a favor» ou «contra», é cada vez mais evidente que a pós-modernidade apresenta a face dupla de Janus, constituindo, de facto, um local, um espaço ou uma aberta para todas as possibilidades políticas, em vez de se tratar de uma estratégia política distinta (Smart, 1993: 125).

De facto, o pós-modernismo pode assumir-se como um ato crítico de resistência (Huyssen, 1986) e permitir a luta pela emancipação. A abertura de múltiplas possibilidades de verdade, a adoção múltiplas e divergentes perspectivas de análise, o princípio do *anything goes* na luta contra o esquecimento, torna possível a descoberta da liberdade. De facto, essa é a conclusão do revisor, no final do romance:

Dá-se ele conta de que a sua liberdade começou e acabou naquele preciso instante em que escreveu a palavra não, de que a partir daí uma nova fatalidade igualmente imperiosa se havia posto em movimento e que nada mais lhe resta agora que tentar compreender o que, tendo começado por parecer sua iniciativa e reflexão sua, resulta tão-só de uma mecânica que lhe era e continua a ser exterior, de cujo funcionamento alimenta apenas uma muito vaga ideia e em cuja actividade intervém não mais que pelo manejo aleatório



de alavancas ou botões de que desconhece a real função, unicamente que é esse o seu papel, botão ou alavanca por seu turno movidos aleatoriamente pela emergência de impulsos não previsíveis, ou, se adivinháveis e até auto-estimulados, fora de toda a previsão no que se refere às suas consequências próximas ou remotas. Por isso se pode verificar que, não tendo ele previsto, efectivamente, contar a nova história do cerco de Lisboa como aqui vem contada, se vê de súbito confrontado com o resultado duma necessidade tão implacável quanto a outra, aquela de que julgara fugir pela simples inversão de um sinal e em que finalmente voltava a cair, agora em negativo, ou, para falar em termos menos radicais, como se tivesse escrito a mesma música baixando de meio-tom todas as notas (Saramago, 1989: 253-254).

A liberdade alcançada desta forma garante a sobrevivência do sujeito, enquanto ser pensante, desacorrentado face aos constrangimentos da ortodoxia dominante, capaz de lutar pela sua emancipação. Essa emancipação é realizada pelo alargamento da visão do mundo que as hipóteses contra-indutivas garantem, tal como assume Sara, a céptica radical:

Um homem que me agradou logo que o vi, um homem que fizera deliberadamente um erro onde estava obrigado a emendá-los, um homem que percebera que a distinção entre não e sim é o resultado duma operação mental que só tem em vista a sobrevivência, É uma boa razão, É uma razão egoísta, E socialmente útil, Sem dúvida, embora tudo dependa de quem forem os donos do sim e do não, Orientamo-nos por normas geradas segundo consensos, e domínios, mete-se pelos olhos dentro que variando o domínio varia o consenso, Não deixas saída, Porque não há saída, vivemos num quarto fechado e pintamos o mundo e o universo nas paredes dele, Lembra-te de que já foram homens à lua, O seu quatinho fechado foi com eles, És pessimista, Não chego a tanto, limito-me a ser céptica da espécie radical (Saramago, 1989: 299-300).

Esta forma de liberdade depende da capacidade revolucionária de insurreição e de revolta ou, por outras palavras, pela coragem de dizer não, quando todos dizem sim:

Tu é que devias ter escrito esta história, Nunca me teria passado pela cabeça a ideia que a ti te ocorreu, negar um facto histórico absolutamente incontroverso, Nem eu próprio saberia dizer hoje por que o fiz, Em verdade, penso que a grande divisão das pessoas está entre as que dizem sim e as que dizem não, tenho bem presente, antes que mo faças notar, que há pobres e ricos, que há fortes e fracos, mas o meu ponto não é esse, *abençoados os que dizem não, porque deles deveria ser o reino da terra*, Deveria, disseste, O condicional foi deliberado, o reino da terra é dos que têm o talento de pôr o não ao serviço do sim, ou que, tendo sido autores de um não, rapidamente o liquidam para instaurarem um sim, Bem dito, Ouroana querida, Obrigada, querido Mogueime, mas eu não sou mais do que uma simples mulher, ainda que licenciada, E eu um simples homem, apesar de revisor (Saramago, 1989: 330; *itálicos nossos*)

Em conclusão, o método da anarquia – uma expressão voluntariamente contraditória – é aquele que Alexandre O’Neill apontou num belo poema seu, quando afirmou que “a regra é não haver regra” (O’Neill, 2000: 203). Romper barreiras, derrubar verdades, criar heterodoxias, abalar os limites da verosimilhança, subverter as coordenadas de realidade e ficção, fomentar a iconoclasia: em Saramago, a anarquia assume as rédeas da história e dá lugar à literatura.

## Referências

- BAUDRILLARD, Jean (1992). *A Ilusão do Fim ou a Greve dos Acontecimentos*. Trad. de Manuela Torres. Lisboa: Terramar.
- DERRIDA, Jacques (1967). “Ce dangereux supplément...”. In *De la Grammatologie*. Collection Critique. Paris: Les Éditions de Minuit.
- FEYERABEND, Paul (1993[1988]). *Contra o método*. Edição revista. Trad. de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d’Água.
- HUYSEN, Andreas (1986). *After The Great Divide – Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- LYOTARD, Jean-François (1989). *A Condição Pós-Moderna*, (2.ªed.). Trad. de José Bragança de Miranda. Lisboa: Gradiva.

- O'NEILL, Alexandre (2000). *Poesias completas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SARAMAGO, José (1982). *Memorial do convento*. Lisboa: Caminho.
- (1984). *O ano da morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Caminho.
- (1989). *História do cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho.
- SMART, Barry (1993). *A Pós-Modernidade*. Trad. de Ana Paula Curado. Biblioteca Universitária. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- VATTIMO, Gianni (1987). *O Fim da Modernidade – Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna*. Lisboa: Editorial Presença.

(Página deixada propositadamente em branco)

CARLOS NOGUEIRA

(*Cátedra Internacional José Saramago – Universidade de Vigo*)

ORCID: 0000-0002-7439-2989

**ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA:  
ENSAIO SOBRE O MAL**

**BLINDNESS: ESSAY ON EVIL**

**RESUMO:** A representação e a problematização do mal, enquanto categoria central da moral, atravessam toda a obra literária de Saramago. *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) é o romance do autor em que o mal (e outros conceitos que se lhe associam, como a culpa, o remorso, a responsabilidade individual, a imputabilidade, etc.) mais aparece livre de implicações de natureza teológica. Nesta intervenção, proponho uma leitura deste livro informada criticamente, antes de mais, pelos conceitos filosóficos de mal radical (Kant) e de mal banal (Hannah Arendt), que confrontarei, para, a partir do que considero ser o erro de interpretação do conceito de mal de Hannah Arendt, tornar mais evidente a importância do conceito de Kant. *Ensaio sobre a Cegueira* é um romance que ganha muito lido à luz destes princípios filosóficos, e estes não ganham menos tal como são tratados no livro de Saramago.

**Palavras-chave:** José Saramago, *Ensaio sobre a Cegueira*, Mal, Kant, Hannah Arendt.

**ABSTRACT:** Representation and problematization of evil are ever-present in Saramago's entire literary work. *Blindness* (1995) is the novel in which evil, as the central moral category, is freer from theological implications. In this article, I propose a critical reading of this novel, first and foremost, in light of the philosophical concepts of radical evil (Kant) and the banality of evil (Hannah Arendt). Considering Arendt's misinterpretation, in my opinion, of the concept of evil, I will compare both notions in order to highlight the importance of Kant's concept. Not only does *Blindness* benefit greatly from a reading that takes into account these philosophical principles, but our knowledge, as well as a potential review or a better understanding, of them also benefit from trying to identify and comprehend them in Saramago's fiction.

**Keywords:** José Saramago, *Blindness*, Evil, Kant, Hannah Arendt.

A representação e a problematização do mal atravessam toda a obra literária de Saramago. *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) é o romance do

autor em que o mal, enquanto categoria central da moral, mais aparece livre de implicações de natureza teológica. Neste ensaio, proponho uma leitura deste livro informada criticamente, antes de mais, pelos conceitos filosóficos de mal radical (Kant) e de mal banal (Hannah Arendt). Confrontarei estas noções para, a partir do que considero ser o erro de interpretação do conceito de mal de Hannah Arendt, tornar mais evidente a importância do conceito de Kant. *Ensaio sobre a Cegueira* é um romance que ganha muito lido à luz destes princípios filosóficos, e o nosso conhecimento sobre eles e eventualmente a sua revisão ou o seu aperfeiçoamento não ganham menos se os procurarmos identificar e compreender dentro da narrativa de Saramago. Mas a complexidade do tema do mal e a originalidade do livro de Saramago só se esclarecem mais satisfatoriamente se estabelecermos um diálogo entre literatura, filosofia e ciências naturais. Em particular, a etologia (a biologia do comportamento) e, mais especificamente ainda, a etologia humana, conjugada com a neurologia, são ciências imprescindíveis para uma compreensão de *Ensaio sobre a Cegueira* enquanto ensaio sobre o mal.

Consubstancial tanto ao ser humano na sua individualidade mais íntima e desconhecida como à vida em sociedade nas suas múltiplas dimensões, o mal encontra neste livro de Saramago uma das representações mais notáveis de toda a história da literatura universal. Sem exagero, aliás, podemos dizer que toda a obra romanesca (ou toda a escrita) de José Saramago) é uma incansável investigação sobre as origens, as causas, as características e as manifestações do mal. O horror que ressalta em cada uma das páginas de *Ensaio sobre a Cegueira*, um horror “natural”, cru, sentido pelo leitor como perfeitamente possível e representativo de um sem número de horrores históricos e de um horror ou de muitos horrores futuros, acompanha as dinâmicas imparáveis do enredo e suscita uma incómoda e incomodada reflexão sobre os fundamentos antropológicos da agressão e da ânsia de dominação e poder. A partir do pormenor da cegueira branca epidémica, Saramago cria uma narrativa alegórica que o filme *Blindness* (2008) vem tornar ainda mais saliente e célebre, universal.

Na “Nota introdutória” do livro *A Filosofia e o Mal*, António Marques nota que, na filosofia moderna, a associação do juízo moral diretamente

ao indivíduo e às suas ações constituiu um progresso importantíssimo que gerou “um legado conceptual de que se alimentaram, até hoje, não apenas a filosofia, mas também as ciências sociais em geral” (Marques, 2015: 11). E continua: “Mas se esse notável progresso criou um plano liberto de ordens transcendentais, o tratamento do mal centrado no indivíduo racional e solitário gerou novas dificuldades” (Marques, 2015: 11), ou “mesmo impasses, que a experiência contemporânea testemunha” (Marques, 2015: 11). Este autor lembra-nos ainda que a abordagem do tema do mal na “filosofia contemporânea foi sobretudo desconstrutivo e talvez por isso tenha dado lugar não tanto a tratados filosóficos, mas sobretudo a obras-primas da literatura universal, desde *Crime e Castigo* de Dostoiévski até ao *Doutor Fausto* de Thomas Mann” (Marques, 2015: 11). Na nossa contemporaneidade, *Ensaio sobre a Cegueira* é outra obra-prima incontestável da literatura na qual o problema do mal surge em toda a sua complexidade e ambiguidade. O desafio que me coloco, a partir da sugestão de António Marques, é tentar perceber o mal no contexto de um livro que nos propõe uma alegoria já muitas vezes delineada, no essencial, noutros livros de ficção, nomeadamente, sobretudo, na ficção científica e em argumentos para cinema (a saga de um grupo de sobreviventes a um apocalipse iminente, muitas vezes provocado por um vírus, por uma guerra nuclear ou por um desastre natural, e a perseguição a que são sujeitos por um outro grupo que parece não se reger por qualquer regra moral): um grupo que se pauta por regras morais é perseguido por outro grupo cuja maldade pela maldade parece não ter limites. Contudo, talvez nenhum livro e nenhum filme, se excetuarmos *Blindness*, terá até hoje causado o mesmo impacto de *Ensaio sobre a Cegueira*, no que tem a ver especificamente com a questão do mal e os seus efeitos a uma escala global e catastrófica, sem quaisquer restrições que garantam ao leitor algum confortável distanciamento. Não me esqueço de obras maiores de Dostoiévski, de Soljenítsin, de Kafka, de Aldous Huxley, de George Orwell, de William Golding ou de Primo Levi, e, ainda assim, reafirmo o lugar único do livro do escritor português na literatura universal sobre o mal. Nem o país onde Saramago situa a ação do seu romance é minimamente determinado, nem as personagens têm nomes próprios. Pode ser qual-

quer país razoavelmente civilizado, com pessoas comuns, normais, sem qualquer sinal que, à partida, as qualifique como perversas ou diabólicas. Em Saramago, a violência que nasce e se multiplica dentro da violência é, primeiro, antropológica, e, portanto, menos passível de uma explicação antes de mais ideológica e política. William Golding, no *Deus das Moscas* (1954), também expõe magistralmente esse mal que parece ser intrínseco ao ser humano, embora sem atingir os níveis de problematização ético-moral e de criatividade literária do *Ensaio sobre a Cegueira*. Isto apesar de toda a crueza do livro e apesar de as personagens serem crianças, o que apoia a tese da naturalidade do mal.

Se nos perguntarmos quais são as razões da grandeza deste romance, rapidamente perceberemos que a resposta não se afigura fácil. Encontro uma parte da resposta na visão do mundo de Saramago, que não antevia um grande futuro para o ser humano, mas que também nunca deixou de acreditar na “conclusão evidente” (Lorenz, 1974: 303) que o etólogo Prémio Nobel da Medicina Konrad Lorenz formula no capítulo final (“Profissão de optimismo”) do seu livro *A Agressão. Uma História Natural do Mal* (1963): “[...] o amor e a amizade devem compreender toda a humanidade e [...] devemos amar todos os nossos irmãos humanos sem discriminação” (Lorenz, 1974: 303). Lida assim, esta poderá parecer uma formulação demasiado utópica, ingénua e talvez motivada por uma qualquer crença religiosa. Todavia, vem de quem identificou surpreendentes analogias entre os comportamentos dos animais, que estudou cientificamente, e os do ser humano. Aquelas palavras remetem para um conhecido mandamento, como o próprio Lorenz afirma, ao qual, “no entanto, tal como somos feitos, somos incapazes de [...] obedecer” (Lorenz, 1974: 303), mesmo se “A nossa razão é perfeitamente capaz de compreender a sua necessidade e a nossa sensibilidade é capaz de apreciar a sua beleza” (Lorenz, 1974: 303). Ainda assim, Lorenz conclui: “Creio no poder da razão humana, tal como creio no poder da selecção natural. Creio que a razão pode exercer e irá exercer uma pressão selectiva na boa direcção” (Lorenz, 1974: 303).

Acredito que Saramago, embora menos otimista do que Konrad Lorenz naquela passagem, não deixava de crer num futuro menos atravessado pela perversidade, e é desse conflito permanente e insolúvel que nasce o



*Ensaio sobre a Cegueira*. A força de realização e a largueza de visão deste romance fazem dele um dos mais notáveis livros de ficção nos quais se expõe e ao mesmo tempo se debate a relação entre a liberdade de cada um e de todos e as múltiplas faces do mal. Convergem nesta narrativa toda a arte, todo o empenho e todo o pensamento de um escritor que nunca desistiu de querer exprimir na forma mais convincente e memorável as suas ideias e os seus sentimentos. Marcadamente dramático, dialogado, tenso, cada fragmento deste romance é uma representação da vida no seu curso imparável, com os seus conflitos, imprevistos, enganos, impasses, dores, alegrias, isto é, a vida na sua lógica natural e sempre ameaçada pelo mal nas suas mais imprevistas e súbitas formas.

Identificar e, na medida do possível, explicar ou compreender razoavelmente no *Ensaio sobre a Cegueira* o mal como acontecimento realizado conscientemente por uns e vivido por outros é, pois, o meu propósito neste ensaio. Mal radical, segundo a expressão e o conceito de Kant, ou mal banal, na terminologia de Hannah Arendt? É esta a primeira pergunta à qual me proponho responder. Fixar-me-ei, para já, nos dois primeiros parágrafos do segundo capítulo do romance, porque neles o narrador reflete sobre a natureza humana em geral em termos de comportamentos sociais e sobre as especificidades de cada pessoa em matéria de moral. Todo o primeiro parágrafo é um exemplo perfeito do discurso do narrador saramaguiano, que, sem complexos nem inibições de qualquer espécie, pensa e comenta as situações que envolvem as personagens, porque o que lhe interessa é compreender o mais possível aquilo que não pode ser apreendido em todas as suas dimensões: as ações humanas, sobretudo aquelas que implicam diretamente o outro na sua integridade física e moral, e as motivações ou as causas que subjazem ao agir de cada sujeito, o qual, corpo, cérebro e mente (Damásio, 2012: 195-235), é o mais complexo e imprevisível de todos os sistemas biológicos e culturais:

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 não foi 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 encontradas até em criminosos bem mais empedernidos do que este, simples ladrãozeco de automóveis sem esperança de avanço na carreira, explorado pelos verdadeiros donos do negócio, que esses é que se vão aproveitando das necessidades de quem é pobre. (Saramago, 2014: 25)

A razão, os sentimentos, as emoções e a moralidade há muito funcionam em conjunto. Aliás, o “nosso antepassado pré-humano era certamente para o seu amigo tão fiel como o é um chimpanzé ou mesmo um cão; era terno com os filhos e cuidava deles; defendia a sua comunidade com risco da própria vida, milhões de anos antes de desenvolver um pensamento conceptual e poder explicar os seus atos” (Lorenz, 1974: 256). Este juízo de Konrad Lorenz recorda-me a posição de Jankélévitch relativamente ao funcionamento destes elementos. Para o filósofo francês, é a razão especulativa que se submete à moral (e aos sentimentos e às emoções, acrescento eu), e esse parece ser o entendimento do narrador de *Ensaio sobre a Cegueira*, que, a terminar o primeiro parágrafo do segundo capítulo, afirma:

Quanto a nós, permitir-nos-emos pensar que se o cego tivesse aceitado o segundo oferecimento do afinal falso samaritano, naquele derradeiro instante em que a bondade ainda poderia ter prevalecido, referimo-nos ao oferecimento de lhe ficar a fazer companhia enquanto a mulher não chegasse, quem sabe se o efeito da responsabilidade moral resultante da confiança assim outorgada não teria inibido a tentação criminosa e feito vir ao de cima o que de luminoso e nobre sempre será possível encontrar nas almas mais perdidas. (Saramago, 2014: 26)

Repare-se que se usa a expressão “responsabilidade moral”, tão frequente em estudos filosóficos sobre os temas da moral e da ética. A moral falhou, no caso, porque não foi alimentada por sentimentos de confiança e simpatia por parte do cego, que não quis deixar entrar em sua casa uma pessoa desconhecida, apesar da ajuda que ela lhe dera. Sem estes comentários do narrador, poder-nos-ia passar despercebida a relevância

do ladrão de carros para a elucidação do conceito de mal no *Ensaio sobre a Cegueira* e na vida de todos os dias. Na segunda ou terceira releitura que fiz do romance, esta personagem, pela sua conduta moral e pela posição estratégica que ocupa no romance (é a segunda personagem a aparecer, a seguir ao primeiro cego, e é à volta dela que o narrador discute, como vimos, ética e moral), despertou-me uma vontade muito forte de escrever sobre o problema do mal. Esta minha decisão foi confirmada pela violência, pela opressão e pelo dramatismo extremo de toda a narrativa, que é, num certo sentido, um inesquecível tratado ficcional sobre o mal. O mal é inerente à vida e ao ser humano e compreendê-lo, em particular nas formas drásticas e descomedidas que não cumprem qualquer função positiva absolutamente imprescindível para a evolução biológica e cultural da espécie humana, significa ter mais condições de o poder evitar ou de diminuir os seus efeitos.

Mas uma outra razão seria decisiva para me levar a pensar seriamente neste ensaio. António Marques escreveu o livro *A Filosofia e o Mal* como reação ao «impacto que tiveram entre nós os cinquenta anos da primeira edição do *Eichmann em Jerusalém – Um relatório sobre a banalidade do mal* (1963) de Hannah Arendt e o filme “Hannah Arendt”, de Margarethe von Trotta, estreado, não por acaso, nesse mesmo ano (2013)» (Marques, 2015: 14). Mais concretamente, com este livro, o autor quis contrariar «a adesão acrítica à tese de Arendt, segundo a qual o *mal*, mesmo na sua face mais monstruosa, seria tipicamente praticada por “zés-ninguéns”, meros executores ao serviço de máquinas burocráticas totalitárias» (Marques, 2015: 14). Em parte, é também meu objetivo contribuir para o debate e a correção do que, com António Marques, entendo ser uma *doxa* que se tem divulgado cada vez mais no discurso público em geral, em livros e em dissertações e teses académicas, em particular. Esta *doxa* gera um círculo vicioso que encerra não poucos perigos: o de, desde logo, desculpabilizar atos públicos e privados sob pretexto de uma inconsciência sem remédio, porque desencadeada apenas pela “estupidez” de quem pratica o mal (ainda que não propriamente monstruoso como o do Holocausto e o de outras situações-limite em que a morte e a violência são atos que se multiplicam a um ritmo vertiginoso).

Dizia eu que o ladrão de carros, graças à apreciação que o narrador nos propõe dos seus atos e respetivas intenções e resultados, é de grande importância para a compreensão do problema do mal no *Ensaio sobre a Cegueira* e na vida. Sem o relativismo introduzido pelos comentários de uma voz que problematiza e investiga, poderíamos incorrer na tentação de enquadrar essa personagem na definição de mal de Hannah Arendt, que dizia não acreditar num mal *radical* (profundo, enraizado na estrutura moral do sujeito, tal como o bem), mas sim num mal “banal”: um fenómeno sem raízes, superficial e mecânico. Com isto, a que, sem qualquer arrogância, poderíamos chamar o erro de Hannah Arendt, a filósofa alemã “está precisamente a expulsar a esfera do ético da *vita activa*” (Marques, 2015: 108. Sublinhados no original). Ora, até um simples ladrão de automóveis, como o narrador de Saramago no-lo apresenta, manietado e oprimido por quem verdadeiramente detém esse negócio ilícito, não é incapaz de pensar crítica e reflexivamente, de olhar para o outro e se ver a si mesmo. Ele terá roubado o carro não por um efeito automático explicado pela sua submissão a um mal banal, por cuja ocorrência ele seria apenas o executor, mas porque sentiu uma falha moral (a desconfiança) no comportamento do cego em relação ao ato (a ajuda desinteressada, altruísta) que ele praticou.

Com estas reflexões, estou cada vez mais em condições de avançar diretamente para a aplicação e a discussão, no *Ensaio sobre a Cegueira*, dos conceitos de mal radical e de mal banal. Para isso, vejamos, ainda no segundo capítulo, o início do segundo parágrafo, que não é menos relevante do que o primeiro na assunção de que nunca prescindimos dos valores, nunca deixamos de ser morais. O narrador, com grande poder de síntese e no jeito tão coloquial quanto pertinente que lhe é peculiar, refere-se à consciência moral como o resultado da filogénese e da ritualização cultural:

A consciência moral, que tantos insensatos têm ofendido e muitos mais renegado, é coisa que existe e existiu sempre, não foi uma invenção dos filósofos do Quaternário, quando a alma mal passava ainda de um projeto confuso. Com o andar dos tempos, mais as atividades da convivência e as trocas genéticas,

acabámos por meter a consciência na cor do sangue e no sal das lágrimas, e, como se tanto fosse pouco, fizemos dos olhos uma espécie de espelhos virados para dentro, com o resultado, muitas vezes, de mostrarem eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca. Acresce a isto, que é geral, a circunstância particular de que, em espíritos simples, o remorso causado por um malfeito se confunde frequentemente com medos ancestrais de todo o tipo, donde resulta que o castigo do prevaricador acaba por ser, sem pau nem pedra, duas vezes o merecido. (Saramago, 2014: 26)

Não sei se José Saramago leu as teorias de especialistas em conduta humana como Konrad Lorenz ou Irenäus Eibl-Eibesfeldt, que em 1966 cunhou a expressão etologia humana, nem isso importa, porque é sabido que o autor de *Memorial do Convento* era um homem com uma curiosidade inesgotável e um observador atento. Naquela citação, que no original tem catorze linhas, resume-se uma teoria que tem sido defendida em muitas centenas de páginas: a tendência congénita do ser humano para o bem, mas não menos a sua inclinação para a agressividade extrema, o mal; e a existência de pautas morais de conduta comuns a todos os seres humanos e inscritas nos nossos genes (Eibl-Eibesfeldt, 1989a: VII). Irenäus Eibl-Eibesfeldt partilha com Konrad Lorenz uma convicção sobre o ser humano que Saramago subscreveria, e os dois cientistas coincidem também no tipo de solução para o que entendem ser o maior problema da década de 80 do século passado (solução para a qual Saramago muito contribuiu e contribui com o seu pensamento e a sua obra): “el comportamiento agresivo del hombre supone el mayor peligro de nuestra época, y (...) no solucionaremos el problema aceptando el fenómeno como algo inevitable y metafísico, sino investigando sus causas desde una óptica científico-natural” (Eibl-Eibesfeldt, 1989b: 3).

Esse perigo (a destruição do planeta) não é menor hoje, na época Trump-kim Jong-un, do que era nos anos 80 do século XX, e por isso uma obra literária como a de Saramago mantém toda a sua atualidade. Compreender o mal tal como Saramago o representa no *Ensaio sobre a Cegueira* garante-nos, “numa direção muito diferente daquela que é proposta por Arendt” (Marques, 2015: 110), um entendimento deste

fenómeno como “*conceito-chave da vida ética*” (Marques, 2015: 110. Sublinhados no original). É na filosofia de Kant que encontramos apoio para uma aproximação satisfatória ao problema do mal, que, enquanto mal radical, “determina o comportamento humano numa ampla esfera onde cabem valores éticos e políticos” (Marques, 2015: 110). Este mal não está circunscrito a casos especiais nem apenas a crimes a que tendemos a chamar monstruosos. Abarca toda a vida ética, pode manifestar-se em qualquer campo da vida ativa (de novo a expressão tão cara a Hannah Arendt) e “é uma estrutura, essa sim vulgar, da consciência moral” (Marques, 2015: 110).

Na primeira parte da obra *A Religião nos Limites da Simples Razão* (1793), intitulada “Da morada do princípio mau ao lado do bom ou sobre o mal radical na natureza humana”, a doutrina do pecado original é vista por Kant como o mal radical inerente a cada um de nós (isto contra o pensamento iluminista e o seu otimismo incondicional e contra a sua crença na bondade inata dos seres humanos). Esse mal é a tendência que, nas máximas que orientam a nossa ação, nos induz a desviar-nos da lei moral. Conhecemos bem esta lei, segundo Kant, já que ela, como o filósofo sugere logo no início da *Crítica da Razão Prática* (1788), é um elemento consubstancial à razão. Apenas uma revolução na estrutura da vontade, uma metamorfose do modo de pensar pode libertar-nos dessa propensão. A existência da instância da lei moral no nosso íntimo, diz Kant, permite-nos, através da liberdade, vencer essa inclinação básica:

Este mal é radical, pois corrompe o fundamento de todas as máximas; ao mesmo tempo, como propensão natural, não pode ser extirpado por meio de forças humanas, porque tal só poderia acontecer graças a máximas boas – o que não pode ter lugar se o supremo fundamento subjetivo de todas as máximas se supõe corrompido; deve, no entanto, ser possível prevalecer, uma vez que ela se encontra no homem como ser dotado de ação livre. (Kant, 2008: 44)

Proponho uma interpretação das palavras de Kant que acabo de destacar e subscrevo desde já a apreciação de António Marques, que é claríssimo e entusiasta no modo como acolhe a sugestão de Kant, cujo

“incomparável génio filosófico” (Marques, 2015: 115) nos fornece uma explicação valiosa para a generalidade das condutas e dos comportamentos humanos. Vejamos: num contexto que é único e no qual se misturam e combinam variáveis de difícil determinação e compreensão (critérios, vicissitudes, acontecimentos...), o sujeito constrói a sua própria regra de conduta regida por uma força interior negativa (o mal) que suplanta a força interna positiva (o bem). Nenhum ser humano *saudável* vive fora da dualidade bem / mal e dos conflitos e das ambiguidades morais constantes que a caracterizam. A motivação para o bem prevalece, regra geral, sobre o princípio negativo, que, enquanto força ativa, se sobrepõe por vezes à disposição para o bem, sem que esses episódios de emergência do mal destruam a posição de dominante do bem. Aliás, tais acontecimentos (ser-se desonesto, injusto, parcial...) são não raramente fundamentais para uma perceção e uma interiorização *radical* das regras do bem. Mas da sujeição prolongada e profunda do bem à força interior do mal resulta “*uma transformação global do próprio indivíduo*” (Marques, 2015: 115. Sublinhados no original), em cuja constituição dual da experiência moral o mal passa a ocupar a posição de dominante. A inversão mais ou menos ocasional das regras do bem e do mal degenera em substituição da regra dominante pela dominada: o bem cede o lugar principal ao mal, que evolui para *mal radical*.

Volto diretamente ao *Ensaio sobre a Cegueira* e à discussão do conceito de *mal radical*. O ladrão de automóveis está sujeito ao mal radical, mas o narrador dá-nos a entender que ele, em qualquer momento, pode fazer prevalecer a sua vontade e negar a dominação da regra do mal: “Mas era também o remorso, expressão agravada duma consciência, como antes foi dito, ou, se quisermos descrevê-lo em termos sugestivos, uma consciência com dentes para morder, que estava a pôr-lhe diante dos olhos a imagem desamparada do cego quando fechava a porta, Não é preciso, não é preciso, dissera o coitado, e daí para o futuro não seria capaz de dar um passo sem ajuda” (Saramago, 2014: 27). O roubo é moralmente condenável, mas esta regra moral não escapa necessariamente a variáveis que podem justificar o ato de roubar. Poderíamos especular e arriscar dizer que um ladrão que revela remorsos e arrependimento decerto tem

razões para roubar (por exemplo: rouba para comer e alimentar a família porque está desempregado e a prestação social que recebe, se é que recebe alguma, não é suficiente para isso). Contudo, nem necessitaríamos de uma tal justificação (que, tal como a formulei, pode parecer dramática e ridícula) para os atos do ladrão para podermos dar razão a Kant: da vida moral nunca se desligará uma margem imensa de incerteza e é ao sujeito que compete recuperar a sua estrutura moral perdida e trocar a regra do mal pela do bem. Não haver uma doutrina moral infalível (nenhuma doutrina moral monista, religiosa ou não, o é) não anula a obrigatoriedade ética de se encontrar a direção digna para a existência. Num ambiente de adversidade extrema e perdas constantes, o grupo que sofre as investidas dos cegos maldosos e mais tarde sai do manicómio e se aventura pelas ruas revela um sentido de solidariedade capaz de gerir os conflitos que podem destruir a liberdade, a justiça e a vida. As suas ações e as suas palavras respondem a uma constante exigência de atuação e constroem soluções de resistência ao erro, à desordem e à violência.

Já os cegos malévolos estão apenas debaixo do mal radical enquanto sujeição das regras do bem às regras do mal. Nenhuma vantagem possível justifica os seus atos, que, mais do que incondicionalmente injustos, possuem uma maldade intrínseca e sem restrições. Une este grupo uma convivialidade atroz e obscena e uma atração pela violência primitiva alheia a qualquer sentimento de solidariedade. A vida que se desenrola no manicómio e depois fora dele vale como alegoria de uma condição humana na qual o mal não existe apenas para dar origem a uma ordem social e humana mais justa e integral; existe num tal grau de extremismo e radicalidade inumana que, num certo sentido, anula todas as vitórias morais do ser humano, todas as conquistas de solidariedade social, todos os ideais de construção de uma sociedade capaz de se construir em função de um “bem comum” para todos. Séculos, milénios de erros e aprendizagens, um longo e tortuoso caminho de progressos das ciências e da cultura de nada valeram como exemplo para um punhado de homens organizados à volta de uma arma. A recusa do bem e a escolha do mal irrestrito são, neles, opções convictas, não originadas por uma imposição contrária à sua vontade.



Um outro caso muito ilustrativo de subordinação das normas do bem às normas do mal, ainda que não se trate de personagens, é o dos detentores do negócio do roubo de automóveis, que o narrador coloca num nível de maldade muito superior ao do ladrão personagem do *Ensaio sobre a Cegueira*. Mas nem em relação a estes podemos colocar de lado a possibilidade de quererem alterar o seu modo de vida para passarem a reger-se sobretudo pelas regras do bem. Esta minha afirmação, sugerida pelos conceitos de Kant, apoia-se numa das ideias mais radicais da modernidade: a autonomia do indivíduo, o qual, segundo os princípios kantianos, muito influentes na ética moderna, deve atuar segundo as exigências da razão, o que converte cada sujeito em autolegislador das suas próprias leis e em legislador moral da sociedade em geral. A moralidade resulta da relação entre a ação e a razão enquanto entidade que legisla. No pensamento kantiano, a atuação moral implica atuar de tal maneira que a máxima da ação do sujeito possa tornar-se, através da sua vontade, numa lei universal. Estou a referir-me, como já se percebeu, ao princípio a que Kant chamou “imperativo categórico”, segundo o qual o sujeito, agente e legislador de leis universais, deve tratar o outro como um fim em si mesmo e não simplesmente como um meio.

Confrontar este princípio da filosofia de Kant com o romance *Ensaio sobre a Cegueira* é útil para uma clarificação e uma compreensão tanto do conceito de imperativo categórico como do livro de Saramago. Afim do princípio kantiano é a ideia, partilhada por muitos filósofos e cientistas de vários campos do saber, segundo a qual “todos os tipos de comportamento que servem para o bem-estar da comunidade são ditados por um pensamento racional, especificamente humano” (Lorenz, 1974: 255). Konrad Lorenz é perentório na apreciação deste juízo generalizado e na rejeição do princípio de Kant, que via na razão humana a única fonte do imperativo categórico (*deves agir – ou age, atua – como se a máxima da tua ação devesse tornar-se uma lei universal*): “Não apenas esta opinião é errada, mas é a sua contrária que é verdadeira. Se o homem não tivesse sido tão ricamente provido de instintos sociais, nunca teria podido elevar-se acima do mundo animal” (Lorenz, 1974: 255). O imperativo categórico é uma obrigação incondicional, uma obrigação a que o sujeito

deve obedecer, independentemente da sua inclinação e dos seus desejos. Kant não aceitava que um ser racional pudesse querer provocar um mal a outro ser racional. Tomar decisões como um ato moral, isto é, sem agredir nem prejudicar os outros, é, para este filósofo, que desvalorizava os instintos, a única opção admissível.

A minha admiração por Kant não tem limites, mas nem por isso adiro a todo o sistema de pura racionalidade deste filósofo. *Ensaio sobre a Cegueira* ajuda-me a compreender o exagero da filosofia kantiana dos valores. Como se sabe, este sistema é uma consequência da bipartição idealista do mundo: o mundo exterior das coisas e o mundo interior da razão humana. Só por si, a razão é impotente para pôr em funcionamento a autointerrogação categórica de Kant, para ativar o “*devo agir assim*”, e não são poucas as situações em que nenhuma lei universal pode ser extraída com segurança do ato individual. Nas perguntas que o sujeito faz a si mesmo antes de atuar, entram sempre apreciações afetivas e instintivas que “não são diretamente acessíveis à auto-observação racional” (Lorenz, 1974: 257). Sem “os mecanismos de comportamento instintivo muito mais antigos que a razão” (Lorenz, 1974: 257), equiparáveis, em larga medida, aos dos outros animais, a razão humana seria apenas um impressionante sistema mecânico e automático (um computador é uma boa imagem). A mulher do médico, que se dirige à camarata dos cegos malvados para matar o chefe (aquele que possuía a arma), mostra toda a complexidade das normas de comportamento e a falibilidade do imperativo categórico. A regra “Não matarás” (um ser humano) falha perante a singularidade de uma situação em que um mal (a morte premeditada de uma pessoa às mãos de outra) acontece para se sobrepor a um mal maior: a subjugação absoluta de uns perante a soberba e o desrespeito absoluto de outros pelos mais elementares direitos humanos. Ainda assim, a mulher do médico, depois de matar, chorou “lágrimas como nunca as tinha chorado em toda a sua vida, Matei, quis matar e matei” (Saramago, 2014: 207). Razão e instinto conjugam-se nesta personagem num sistema muitíssimo complicado e de difícil análise porque, como acontece em qualquer pessoa, a interação entre esses campos processa-se em áreas de difícil acesso do cérebro e do corpo. Do diálogo, nesta

mulher, entre cérebro, mente e corpo (António Damásio, de novo), ou entre razão, sentimentos e emoções (instintos), resulta uma atitude de (re)construção e autointerpretação das regras de comportamento social: “As lágrimas continuavam a correr, mas lentas, serenas, como diante de um irremediável. Levantou-se a custo. Tinha sangue nas mãos e na roupa, e subitamente o corpo exausto avisou-a de que estava velha, Velha e assassina, pensou, mas sabia que se fosse necessário tornaria a matar” (Saramago, 2014: 207). Imediatamente, a mulher do médico coloca a si própria uma interrogação moral a que o sistema de Kant dá uma resposta (não matarás) que não é, todavia, no contexto que nos é dado a presenciar e a avaliar no livro, satisfatória ou, pelo menos, pacífica: “E quando é que é necessário matar, perguntou a si mesma enquanto ia andando na direção do átrio, e a si mesma respondeu, Quando já está morto o que ainda é vivo” (Saramago, 2014: 207-208).

Repito: “Quando já está morto o que ainda é vivo” (Saramago, 2014: 208). Este é um enunciado enigmático, e a própria mulher do médico tem consciência disso: “Abanou a cabeça, pensou, E isto que quer dizer, palavras, palavras, nada mais” (Saramago, 2014: 208). Pouco depois, perante a afirmação (ou interrogação) do marido, ela responde como se tivesse aceitado voluntariamente no seu corpo e na sua mente o ato instintivo de matar um ser humano: “Tornarás a matar, Se tiver de ser, dessa cegueira já não me livrarei” (Saramago, 2014: 208). Estas palavras apontam num sentido que me parece essencial para a compreensão do mal e do sistema de variáveis (o sujeito com o seu cérebro, o seu corpo e a sua mente, e o contexto sobre o qual ele tem de ajuizar subjetivamente) que, em cada pessoa, se conjuga para conduzir a um ato como aquele que a mulher do médico executa: a morte de outro ser humano. O sentido a que me refiro é o da indefinição de fronteiras entre o racional e o instintivo: a mulher do médico matou porque nela os instintos se tornaram dominantes ou porque, pelo contrário, a razão se sobrepôs aos instintos e lhe ordenou que matasse? E ela admite voltar a matar porque, depois desse ato se reconhece mais racional ou porque sabe estar mais dependente dos instintos? A resposta “Se tiver de ser, dessa cegueira já não me livrarei” (Saramago, 2014: 208) parece indicar que

ela se considera capturada pela irracionalidade que, em abstrato e em geral, no mundo civilizado associamos ao ato de matar um ser humano; mas nas suas palavras podemos ler igualmente a permeabilidade que, sobretudo em situações-limite, existe entre a razão e os instintos. Basta ver como ela oscila na autoanálise, como se chama a si própria “assassina” (Saramago, 2014: 207) e como admite voltar a matar, embora esteja consciente do efeito avassalador que a consumação desse ato tem nela física e psicologicamente.

A singularidade da situação que *Ensaio sobre a Cegueira* nos oferece, no que tem a ver concretamente com o episódio que acabo de comentar, pode conduzir-nos a diversas interpretações sobre o tipo de mal que afeta, ou não, a mulher do médico. Dizer que ela está já submetida ao mal radical, depois de matar uma pessoa e de dizer e pensar o que disse e pensou, é com certeza um exagero. Nela, a experiência do mal é em tudo excepcional e ditada por uma situação que podemos dizer de autodefesa e preservação da sua vida e da vida dos elementos do seu grupo. Lembremos, aliás, que, juridicamente, matar uma pessoa em autodefesa pode resultar em absolvição. A mulher do médico consciencializa o seu ato como crime, mas não o faz por ter um historial de inversão de valores, nem, após o ato, substitui irremediavelmente a regra do bem pela do mal. Isso é o que se verifica nos cegos malvados, para quem a regra do mal passa a princípio dominante da moral. Nestes, como já referi, dá-se uma inversão da hierarquia dos atos, comportamentos, sentimentos e emoções próprios das categorias do bem e do mal, com este a sobrepor-se àquele. A mulher do médico apenas cairia no mal radical se, de modo indiscriminado, tendesse a matar todos aqueles que se lhe opusessem, independentemente da situação; se, digamos, estabelecesse um acordo contratual com ela própria no qual o assassinio de outras pessoas passasse a ser na sua vida de todos os dias um ato em vias de acontecer perante o mais pequeno estímulo.

Se exigíssemos à mulher do médico, que já vimos não ser uma kantiana pura, uma responsabilidade moral estritamente pautada pelo imperativo categórico, não poderíamos aceitar minimamente a conduta que ela assumiu face ao chefe dos cegos malvados. Muito pelo contrário, podemos

até louvar o seu comportamento e dizer que ele reflete uma moral responsável rara. Esta mulher não só pôs em risco a sua integridade física e a sua vida como se dispôs a enfrentar, como de facto veio a acontecer, uma dolorosa inquietação moral.

Esta abordagem de *Ensaio sobre a Cegueira*, em articulação com o questionamento do conceito filosófico de mal e de outros conceitos que se lhe associam, como a culpa, o remorso, a responsabilidade individual e a imputabilidade, insere-se num estudo mais vasto que estou a desenvolver sobre o tema do mal e a obra de Saramago. Chamei-lhe, simplesmente, *A Literatura e o Mal – José Saramago*. É um projeto para uma vida, para várias vidas, e estou bem consciente das dificuldades que enfrento. Nesta fase da minha vida e neste momento da vida planetária, com tanta história de violência e barbárie atrás de nós e um futuro incerto, o meu desafio não podia ser outro; não poderia ser nem menos complexo nem menos ambicioso, nem, paradoxalmente, menos sedutor (e quase obsessivo). O mal acompanha o nascimento do ser humano enquanto espécie e enquanto indivíduo; parece ser mais tentador e universal do que o bem; e, em maior ou menor escala, faz parte do passado, do presente e do futuro de todas as sociedades. No essencial, são dois os grandes propósitos (interligados) que me impelem a olhar para a obra de Saramago à luz da questão do mal, em diálogo aberto com a História, a Filosofia, a Política, a Antropologia, a Sociologia, a Psicologia, a Medicina, etc. Pretendo atingir um entendimento mais consciente e profundo das atitudes e dos comportamentos éticos individuais e coletivos; e, com os meios de que disponho (aulas, intervenções públicas, ensaios...), quero participar mais ativamente na (re)construção da vida na pólis do século XXI.

Tendemos a simplificar em palavras como inumanidade ou barbárie as realidades profundas e incontáveis do mal radical, que acompanha toda a História e ao qual ninguém se pode considerar imune nem enquanto agente nem, muito menos, enquanto vítima. Elegemos, no Ocidente, nomes que por antonomásia dizem o mal nas suas formas mais sinistras e difíceis de suportar e compreender. Vemos vislumbres do horror nas imagens reais dos documentários (sobre os campos de concentração da Segunda Grande Guerra, sobre as execuções sumárias e em massa do

comunismo, nos países de Leste ou na China, sobre a violência dos cartéis de droga, etc.) e ficamos sem saber o que pensar, por muito que procuremos explicações convincentes, tanto numa visão de pormenor (a vaidade, a soberba, o desejo de poder do ser humano...) como de conjunto sobre os grandes movimentos histórico-sociais. No dia a dia, Hitler é o nome mais citado e talvez o mais odiado, porque nos entra em casa através de documentários televisivos e porque as suas ações (as dele e as dos seus sequazes não menos fanáticos) foram, de facto, abomináveis; mas há outros ícones do mal que nasceram da conquista de um poder ilimitado e de uma inversão total das regras do bem e do mal: Estaline, Mao, Pol Pot, Ceausescu, Kim Sing II, Pinochet, Khomeini, Kadafi, Saddam Hussein (seria longa uma lista exaustiva dos nomes que assassinaram milhares ou milhões de pessoas, e mais longa a descrição dos crimes, como os de Pol Pot, que mandou enterrar vivos cem mil homens, mulheres e crianças, e, depois disso, também com o mundo a saber, ainda pôde matar mais um milhão e meio). Para nos ser mais económico lidar com a crueldade e o terror políticos, abreviamos este mal em nomes de ideologias e práticas políticas e religiosas: imperialismo, colonialismo, escravatura, fascismo, nazismo, estalinismo, comunismo, fundamentalismo religioso, etc. Em todos estes sistemas se perfilam nomes maiores do mal radical, não do mal banal, e uma infinidade de nomes mais ou menos anónimos cujo mal não é simplesmente a “ausência de bem”, na célebre fórmula de Aristóteles; é um mal como “fuerza encarnada, un agente positivo” (Steiner, 2007: 116), não um mal concretizado em alguém com “cuernos y rabo” (Steiner, 2007: 116).

Ler criticamente o *Ensaio sobre a Cegueira* (e toda a escrita de Saramago) é conhecermo-nos mais em profundidade a nós próprios e à Humanidade na sua longa história de terríveis derrotas mas também de vitórias imparáveis do juízo moral; e é, portanto, munirmo-nos de conceitos, de conhecimentos, de vontades de mudança e de experiências éticas renovadas, mais autoconscientes e mais humanas. Apesar do pessimismo confesso de Saramago, este seu romance, violento, trágico e desapiadado na visão que nos apresenta, dá-nos um testemunho que não podemos desperdiçar. Nele sobressai a capacidade que o ser humano tem de não

só ultrapassar as suas fragilidades perante a sugestão e a onnipotência do mal mas também, deliberadamente, conceber e construir o bem.

## Referências

- DAMÁSIO, A. (2012). *Ao encontro de Espinosa. As emoções sociais e a neurologia do sentir*. Edição revista e atualizada. S.l.: Temas e Debates/Círculo de Leitores.
- EIBL-EIBESFELDT, I. (1989). *Amor y odio. Historia natural del comportamiento humano*. Barcelona: Salvat Editores.
- (1989b). *Guerra y paz. Una visión de la etología*. Barcelona: Salvat Editores.
- KANT, I. (2008). *A religião nos limites da simples razão*. Tradução de Artur Morão. Covilhã: Universidade da Beira Interior.
- LORENZ, K. (1974). *A Agressão. Uma história natural do mal*. Lisboa: Moraes Editores.
- MARQUES, A. (2015). *A filosofia e o mal. Banalidade e radicalidade do mal de Hannah Arendt a Kant*. Lisboa: Relógio D'Água.
- SARAMAGO, J. (2014). *Ensaio sobre a cegueira*. Porto: Porto Editora.
- STEINER, G. (2007). *Los logócratas*. Traducción de María Condor. FCE, México: D. F. Ediciones Siruela.

(Página deixada propositadamente em branco)



CHRISTOPHER ROLLASON

ORCID: 0000-0001-8071-5652

**THE RECEPTION OF JOSÉ SARAMAGO'S  
O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS IN  
THE ANGLOPHONE WORLD:  
TRANSLATION AND CRITICISM**

**(RECEÇÃO DE O ANO DA MORTE DE RICARDO  
REIS DE JOSÉ SARAMAGO NO MUNDO DE  
EXPRESSÃO INGLESA: TRADUÇÃO E CRÍTICA)**

**RESUMO:** Tal como sucedeu com muitos outros escritores, também a obra de José Saramago adquiriu importância nos países de expressão inglesa mediante a sua tradução para inglês. Com efeito, só depois da publicação da primeira tradução para essa língua de uma obra sua, *Memorial do Convento*, em 1987, deixa o autor de ser um estrangeiro praticamente desconhecido, passando logo a ser reconhecido como um Nobel, consagrado por Harold Bloom como um dos maiores romancistas vivos. Esta comunicação debruça-se sobre a primeira fase da recepção anglófona da obra *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, publicada em Portugal em 1984 e na versão inglesa de Giovanni Pontiero em 1991. Analisam-se o texto da tradução, assim como algumas das mais significativas recensões críticas que recebeu, com a finalidade de determinar até que ponto, no caso específico deste romance caracterizado por um profundíssima presença da cultura portuguesa nas suas múltiplas vertentes, tanto o tradutor como os críticos conseguiram compreender e comunicar as feições da Lisboa e do Portugal de Fernando Pessoa e do salazarismo, evocadas com tão ricos pormenores nesta obra essencial do cânone do Nobel português.

**Palavras-chave:** José Saramago, Fernando Pessoa, Ricardo Reis, Recepção, Tradução.

**ABSTRACT:** As with many other authors, the work of José Saramago has come to prominence in the English-speaking world by means of its translation into English. It was only following the first translation of one of his works into English, *Memorial do Convento* in 1987, that Saramago ceased to be a virtually unknown foreign-language writer, in a process that would lead to his Nobel award and his consecration by Harold Bloom as among the best of living novelists. This paper will consider the first phase of the Anglophone reception of the novel *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, published in Portugal in 1984 and in English, as *The Year of the Death of Ricardo Reis*, in 1991

in the translation of Giovanni Pontiero. The text of the translation is analysed, as also are a number of significant reviews of the novel in the English-language press. The aim is to determine how far, in the specific case of this novel characterised by a particularly deep presence of Portuguese culture in its multiple manifestations, it proved possible for translator and critics to understand the features of the Lisbon and Portugal of Fernando Pessoa and of Salazarism, as evoked in rich detail in this essential work in the canon of the Portuguese Nobel.

**Keywords:** José Saramago, Fernando Pessoa, Ricardo Reis, Reception, Translation.

*O Ano da Morte de Ricardo Reis*, published in Portugal in 1984 and the fourth of José Saramago's novels to enjoy wide diffusion, is today considered one of his major works. It was the third of his novels to be translated into any language and the second into English, following *Memorial do Convento* in 1987. The English-language version, entitled *The Year of the Death of Ricardo Reis*, was translated by Giovanni Pontiero, who also wrote the introduction, and was published in the US in 1991 by Harcourt Brace and in the UK in 1992 by Harvill. The present paper will examine that translation, as well as several of the reviews it received in Anglophone circles, also in the context of Saramago's crowning as canonical author by no less a critic than Harold Bloom<sup>1</sup>.

Before anything else, we may note that Pontiero's chosen title corresponds word for word to the original: there is no question of any simplificatory retitling of an 'alien' Portuguese formulation, as has occurred before and after with Saramago. By contrast, *Memorial do Convento* had become *Baltasar and Blimunda*; and later, the titles of *Ensaio sobre a Cegueira* and *Ensaio sobre a Lucidez* would be reduced to simply *Blindness*

---

<sup>1</sup> In this paper, page references to Saramago's novel (original and translation) will be indicated in the body of the text, with original preceding translation and prefixed by the abbreviation RR (example: RR 1, 1; 'RR' is dropped in cases of more than one reference in the same paragraph). The editions used are respectively: *O Ano da Morte de Ricardo Reis* [1984], reprinted in *Obras de José Saramago*, vol. III, Porto: Lello e Irmão, 1991, pp. 345-745; and: *The Year of the Death of Ricardo Reis*, translated and introduced by Giovanni Pontiero (1991), reprinted London: Harvill Books, 1998. For all Portuguese texts reproduced in this paper, the spelling reform ("Acordo Ortográfico") of 1990 is applied. Quotations from Portuguese other than from Saramago's novel, or from Spanish or French, are accompanied by my own English translation in square brackets.

and *Seeing*<sup>2</sup>. Pontiero's transposition of the original title is especially to be commended considering that its signification is likely to be less obvious to Anglophone readers than to their Portuguese counterparts. The title will immediately alert the Portuguese reader to the fact that the protagonist will be a pre-existing invented character – Ricardo Reis, one of the heteronyms of Fernando Pessoa (1888-1935). That reader will have studied Pessoa's poetry and his practice of heteronymy in school, and even before opening the book will expect it to contain some kind of literary game. By contrast, an Anglophone picking up the translation will not necessarily be familiar with the literary practices of Pessoa, be it with his sharing of his poetic production between the heteronyms Alberto Caeiro, Álvaro de Campos and Ricardo Reis and his orthonymic self, or with his adscription of the prose work *O Livro do Desassossego* (*The Book of Disquiet*) to another heteronym, Bernardo Soares. The Portuguese reader will recognise the protagonist as a doctor and neoclassical poet, fictive author of the *Odes de Ricardo Reis* – a book of poems in reality penned by Pessoa, published posthumously in 1946, and substantially quoted across a novel further characterised by a recurring and multiple intertextuality.

It is essential that the translation should enable the Anglophone reader to empathise with the novel's three leading male voices, those of Ricardo Reis (Pessoa's imagined heteronym becomes a fictional character), Fernando Pessoa (the real writer transformed into his own ghost) and a third-person narratorial voice that is evidently Saramago's. Beyond this triangular scheme, the reader encounters a range of other characters from hotel staff to secret police officers and including, notably, Lídia and Marcenda, the two women in the poet's life, all against the backdrop of a highly specific time and place – Lisbon in the year 1936, evoked in detail at a time of encroaching fascism in Europe and consolidation in Portugal of the homegrown authoritarianism of the Salazar dictatorship.

---

<sup>2</sup> This tendency is not confined to English. *Memorial do Convento* had already appeared in French as *Le Dieu manchot* ['The one-armed God'], and examples could be multiplied from numerous languages.

In 1991 Pessoa was less known to an English-speaking literary readership than he is now. *The Year of the Death of Ricardo Reis* preceded the surprise inclusion by Harold Bloom, Professor of Humanities at Yale University, in his polemical book of 1994 *The Western Canon*<sup>3</sup>, of Pessoa as one of 32 key representatives of the literary tradition. Pessoa had in fact earlier been included in Anglophone anthologies of foreign-language verse and approvingly noted in works of reference<sup>4</sup>, and a Penguin *Selected Poems* had appeared as early as 1974<sup>5</sup>. The reviewers of Saramago's novel nonetheless clearly felt it necessary to explicate the Pessoa-Reis phenomenon.

The *New York Times* reviewed Pontiero's translation on 30 April 1991 in a piece signed by Herbert Mitgang. The review was generally positive, praising the conversion of Lisbon into a "visual character" and lauding Saramago as "one of Europe's major writers who deserves to be better known". However, the reviewer was more sceptical regarding the "literary puzzle", and entered a significant caveat over the novel's Portuguese-ness, adverting that "the conversations between the Ricardo Reis of the novel and Pessoa will have more meaning to students of Portuguese literature than to American readers" (Mitgang, 1991). Still in the US, the *New York Review of Books* exhibited a similar ambiguity. The NYRB review, signed by Michael Wood and published on 24 October 1991, was in fact a two-pack coupling Saramago's novel with Pessoa's *The Book of Disquiet*. Regarding Saramago, the reviewer lauded the novel's sense of place ("streets, squares, statues") and of history (the book's Lisbon as "irredeemably, desperately historical"), while showing somewhat more patience than the NYT with the heteronymy element and pointing up the Pessoa-Reis emphasis on inner multiplicity (Wood 1991). Almost a year later, on 6 August 1992 and following the translation's UK publication, the London daily *The Independent* featured an appraisal by Robert Winder, entitled "Death in

---

<sup>3</sup> See Bloom (1995), 485-492.

<sup>4</sup> See Guerra (1960), 198-201 and Milburn (1969), 608-609.

<sup>5</sup> Jonathan Griffin's translation of Pessoa's *Selected Poems* was published by Penguin in 1974, and an expanded second edition appeared in 1982 (see Pessoa (1982)).

Lisbon: a poet disintegrates”. Winder concluded that the novel “shows Saramago to be a novelist of the grandest sort”, eulogising it as “a dramatic work of great philosophical weight” and pointing up its atmosphere of “a world shrieking towards war”. On Pessoa and heteronymy he explains the necessary, opining that while this novel “would seem to require both a basic knowledge of Portuguese history and a working acquaintance with the work of Fernando Pessoa”, it is in fact perfectly accessible to the Anglophone reader – thanks to both Saramago and Pontiero, whose translation is praised for its “heroic inventiveness” (Winder 1992)<sup>6</sup>. This review, be it noted, is the only one of the three to discuss translation.

*The Year of the Death of Ricardo Reis* reached Harold Bloom as the second of Saramago’s works to enter the American critic’s purview (he had earlier included *Baltasar and Blimunda* in the reading list annexed to *The Western Canon*)<sup>7</sup>. Bloom invariably read the Portuguese writer’s books in translation, admitting in his 2002 lecture *The Varieties of José Saramago* that “Saramago’s Portuguese is still too difficult for me” (Bloom 2002b, 26). In that same lecture, he praised *O Ano da Morte de Ricardo Reis* as a novel “both visionary and realistic” (16) and as a “parable of the triumph of Iberian Fascism” (23)<sup>8</sup>. Bloom’s role in Saramago’s later years in promoting and discussing his books was fundamental, and would not have been possible without the act of translation.

Saramago himself had in his early days worked as a translator<sup>9</sup> and knew the significance of the translator’s task. In 1999, addressing a conference in Toledo on the translation of his own work, he called for greater recognition for translators, affirming that “sin los traductores, los escritores no somos casi nada” [“without translation, we writers are

---

<sup>6</sup> Winder’s review also provides a verbatim sample of the translation (the hotel breakfast episode from early in the novel – RR 396, 43).

<sup>7</sup> See Bloom (1995), 550.

<sup>8</sup> In the same lecture, Bloom quotes what he calls the novel’s “beautifully modulated closing passage” in Pontiero’s translation (cf. RR 745, 357-358).

<sup>9</sup> For a list of works translated by Saramago, see: Fundação José Saramago, <https://www.josesaramago.org/traduzido-por-saramago/> (accessed 7 September 2018)..

almost nothing”].<sup>10</sup> Works by Saramago have by now been translated into a remarkable number of languages (combined data from UNESCO<sup>11</sup> in 2009, the Porto newspaper *Jornal de Notícias* in 2010 and, most recently, the Fundação José Saramago,<sup>12</sup> yield 51). In this context the English translation constitutes a special case: *O Ano da Morte de Ricardo Reis* has been translated into at least 20 languages<sup>13</sup>, but it should be remembered that a third-language translator may not always or necessarily work from the Portuguese, in some instances preferring indirect translation and thus operating at one remove, typically via the English version – a point confirmed by Saramago himself in an interview of 2009<sup>14</sup>. Saramago was avowedly grateful to Pontiero for his assiduous translational labour and for discussing cruxes with him, the author (by fax, the medium of the time<sup>15</sup>). Indeed, in an interview he described Pontiero as “um tradutor de uma categoria e de uma qualidade raras” [“a translator of unusual rank and quality”]<sup>16</sup>.

In 1998, one of Saramago’s UK publishers, Michael Schmidt, stated that “he is extremely difficult to translate, because he uses the profoundest

---

<sup>10</sup> See Díaz de Tuesta (1999), who quotes Saramago verbatim in Spanish.

<sup>11</sup> UNESCO’s on-line translation database *Index Translationum* at <http://www.unesco.org/xtrans/> was active from 1979 but was suspended in 2012, though the old entries are still accessible. They offer full bibliographical data including both target and source titles. There are no entries for Saramago after 2009. It is infinitely to be regretted that so valuable a resource is no longer being updated (cf. Lindoso 2015).

<sup>12</sup> The Fundação José Saramago logs new translations as they appear, and maintains a list of languages currently standing at 48 (see: <https://www.josesaramago.org/obra/>, accessed 7 September 2018). The UNESCO database lists 541 entries for Saramago, covering translations into 36 languages (many of the entries are for reprints or new editions). The 42 languages listed by the *Jornal de Notícias* include several not logged by either the Foundation or UNESCO. See: “Obra de Saramago traduzida em 42 idiomas”, 2010. Combining the three sources, we arrive at a grand total of 51.

<sup>13</sup> The UNESCO database lists 16 translations: Arabic, Catalan, Croatian, Danish, English, French, German, Hungarian, Italian, Japanese, Lithuanian, Norwegian, Polish, Serbian, Spanish and Swedish, while further on-line research additionally reveals Dutch, Hebrew, Romanian and Turkish. No doubt there are more.

<sup>14</sup> See Céu e Silva 2009, interview with Saramago, 268-272 (271).

<sup>15</sup> For examples of Saramago’s and Pontiero’s exchanges of faxes, see Céu e Silva (271n and 272).

<sup>16</sup> Quoted in Céu e Silva, interview with Saramago, 270.

elements of a language”<sup>17</sup>, while in 2000 translation scholar Michael Harland described Pontiero as “without doubt the only person gifted enough to deal successfully with the problems of varying style ... and shifts in register” (Harland 2000: 442). Pontiero was Saramago’s English translator up to his death in 1996, producing versions of seven of the novels, the last being *Blindness*<sup>18</sup>. Born in 1932 and of Italian-American origin, he learnt his Portuguese in Brazil, teaching at the University of Paraíba and writing a thesis on Brazilian poet Manuel Bandeira<sup>19</sup>.

Pontiero himself, in his introduction to *The Year of the Death of Ricardo Reis*, pays particular attention to cultural specificities and translation difficulties. Indeed, he begins by citing Saramago as remarking that his novel “might be fully appreciated only by someone who is Portuguese” (Pontiero 1992, vii). To a challenge setting the bar so high, Pontiero responds by stressing the importance of conveying the novel’s multiplicity of language strategies: its variety of “registers and modulations of discourse” and recourse to “collage, linguistic pastiche and stream of consciousness” (xiii). Evoking a linguistic range including a plethora of specialised vocabulary, proverbs, puns, wordplay and alternation between “lofty rhetoric and pithy colloquialism, he states that “the problems Saramago poses for the translator are considerable” (xv).<sup>20</sup> The remainder of this paper will be dedicated to examining Pontiero’s words on the page, contrasted with the original, and considering how far and how successfully those problems are surmounted in his translation.

The translation’s front matter includes, significantly, three epigraphs, after the title and facing the introduction. All are from Pessoa’s work, but are ascribed respectively to Ricardo Reis, the orthonymic Fernando Pessoa and Bernardo Soares. In the introduction, Pontiero explicates the Pessoa-Reis dyad, but does not mention Soares, thus leaving a loose end dangling. The epigraph attributed to Ricardo Reis is important for the

---

<sup>17</sup> Quoted in Moss 1998, p. 3.

<sup>18</sup> Following Pontiero’s death, this his last translation was revised for publication by his successor translator Margaret Jull Costa.

<sup>19</sup> For more on Pontiero and his work, see Esteves 2009 and Sager 2003.

<sup>20</sup> For the multiple language registers in the novel, see Rollason 1999a and 1999b.

entire novel: “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”<sup>21</sup>, rendered by Pontiero as “Wise is the man who contents himself with the spectacle of the world”. This, a quotation from the *Odes*, is a summation of Reis’s ideological position as critiqued by Saramago. The author on more than one occasion made it clear that one of his motivations in writing the novel was – to quote his lecture of 1997 in Turin, *A estátua e a pedra* – “o meu ajuste de contas” [“my settling of accounts”] with Pessoa’s heteronym and his “filosofia de vida tão complacente” [“philosophy of life of such complacency”]<sup>22</sup>, and hence with a certain type of intellectual whose work he might admire but whose Olympian detachment and lack of public engagement he deplored.

Certain formal aspects merit comment. Saramago’s minimalist punctuation and long paragraphs are well-known features of his writing, which Pontiero respects. The translator replicates Saramago’s avoidance of inverted commas in dialogues, but where there is a quotation, from Ricardo Reis or elsewhere, Pontiero’s practice, diverging from Saramago’s undifferentiated text, italicises it. The only aid to the reader is the introduction: there is no glossary or historical chronology, nor are there any footnotes (most likely by publisher’s edict). All this may be considered a reasonable compromise between authenticity and accessibility. More problematic, however, is a certain tendency to omission: rather too frequently sentences are filleted, examples dropped and items removed from lists, and most often not on any obvious grounds of untranslatability. Thus in Pontiero’s text as opposed to Saramago’s, Lídia, cleaning the doctor’s apartment, takes in kitchen and bathroom but not “o quarto das arrumações” (the storeroom) (RR 584, 214); and the experience of a popular eating-place includes an order for soup, but not one for “chocos” (cuttlefish) (544, 179). Such omissions may perhaps be the result of an over-summary revision.

---

<sup>21</sup> From the ode ‘Sábio’. All quotations in this paper from the *Odes de Ricardo Reis* are from: Fernando Pessoa, *Poemas de Ricardo Reis*, E-book (Kindle). Lisbon: Atlantic Press, n.d. See also the official Pessoa online archive at <http://arquivopessoa.net>.

<sup>22</sup> Saramago 2013, 26-27. For a reiteration of this position in a speech given by Saramago in 1999 at the European Parliament in Brussels, see Rollason 1999c.



Intertextuality lies at the heart of this novel, as numerous critics have emphasised<sup>23</sup>. Saramago's text enters into dialogue not only with Ricardo Reis but with Pessoa's orthonym and other heteronyms, as well as with Camões, Cervantes, Dante, Victor Hugo, Borges and multiple other literary figures. Here we may evoke the exhaustive and invaluable contrastive listings compiled in 2017 by Ana Paula Arnaut, for whom "a prática intertextual ... contamina ... toda a narrativa" ["intertextual practice conditions the entire narrative"]<sup>24</sup>. The novel begins and ends under the sign of quotation, with a pair of variations on a line from the third canto of Camões' *Os Lusíadas* (Camões: "Onde a terra acaba e o mar começa" ["Where the land ends and the sea begins"]<sup>25</sup>; Saramago: "Aqui o mar acaba e a terra principia" and "Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera") (RR 351, 1 and 745, 358)<sup>26</sup>. Pontiero's renderings – "Here the sea ends and the earth begins"; "Here, where the sea ends and the earth awaits" – are suitably poetic, and may possibly even suggest to the Anglophone reader that there is a quotation hovering; and yet, even as they frame the novel, they also point up the limits of translation.

Pontiero's handling of the intertextual references is mostly competent, sometimes resorting to in-text glosses. However, in a curious non-recognition he fails to identify the second part of the opening sentence of *Don Quixote*, italicising the words "En un lugar de la Mancha" (keeping them in Spanish, as does Saramago) but leaving their continuation, "de cuyo nombre no quiero acordarme" unitalicised and in English ("of which

---

<sup>23</sup> For intertextuality in Saramago, see: Martins and Sabine 2006; Grossegeisse 2006; Sapega 2006; Ventura 2006; and Teixeira 2015.

<sup>24</sup> Arnaut 2017, 37-56 (53). This material includes, inter alia, a blow-by-blow comparison of Saramago's quotations from / allusions to the *Odes de Ricardo Reis* and the relevant passages of the *Odes* themselves. There is additional content with more examples of intertextuality on-line at: [http://paraler.leyaeducacao.com/o\\_ano\\_da\\_morte\\_ricardo\\_reis/images/AMRR\\_Saramago\\_leitor\\_de.pdf](http://paraler.leyaeducacao.com/o_ano_da_morte_ricardo_reis/images/AMRR_Saramago_leitor_de.pdf)

<sup>25</sup> Camões, *Os Lusíadas*, Canto 3, stanza 20. The same line slightly altered recurs later in Camões' epic, at Canto 8, stanza 78: "Donde a terra se acaba e o mar começa" (Camões 1997). Sir Richard Burton, in his classic translation of the poem, appears not to have noticed the recurrence and translates the two lines as, respectively, "Where endeth land and where beginneth sea" and "Where ends the shore and where begins the sea" (Camões tr. Burton, 2015).

<sup>26</sup> On this point, see Ventura, 2-3.

I do not wish to remember the name”) (RR 410, 56). The novel’s most significant intertextuality is self-evidently that with the *Odes de Ricardo Reis*. The integration into the novel’s fabric of swathes of the Pessoa/Reis poems<sup>27</sup> has been stressed by critics: for Maria Irene Ramalho, Saramago’s fiction is “all the more remarkable, because, without being any less a novel, it makes the poetic appear” (Ramalho 2006, 98), while Miriam Ringel speaks of poetry being woven “inside the text of the novel” (Ringel 2008). Reis is observed in his poet’s work-in-progress, composing, rewriting, quoting himself to himself. Only one ode appears in full, namely “Saudoso”, which he sends to Marcenda in a letter, but numerous odes and lines are quoted more than once. Pontiero’s renderings from the *Odes* appear not to correspond to any previous Pessoa translation<sup>28</sup> and may be presumed his own. He is duly attentive to two key lines repeatedly quoted or rephrased in Saramago’s text: that concerning “o espetáculo do mundo”, from the ode “Sábio”, which we have already considered as epigram, and the verse “Vivem em nós inúmeros”, from the ode of the same name (translated as “Innumerable people live within us”) (RR 364, 13). Where allusions to these lines recur, Pontiero generally rises to the challenge and offers a recognisably similar rendering. He also, however, has slip-ups over the *Odes*: “Ouvi contar que outrora”, the first line of the ode of that title, occurs twice in the original but is translated differently the second time<sup>29</sup>; and more than once where Saramago weaves lines from the *Odes* into a long narratorial sentence, Pontiero confounds quotation with linking text and italicises in the wrong places<sup>30</sup>.

The multiplicity of Portuguese cultural references and their language registers, ranging from the highly particular political institutions of the *Estado Novo* through the culinary and the topographical to popular

---

<sup>27</sup> Arnaut (88-95) identifies 48 quotations from / allusions to the *Odes*.

<sup>28</sup> The translation includes no credits or acknowledgments of any kind, whether for the *Odes* or any other element.

<sup>29</sup> The respective renderings are: “I have heard it said that in times gone by” (RR 617, 244) and “I heard how once upon a time” (633, 259).

<sup>30</sup> See, for example, the long list of first lines of poems leafed through by Ricardo Reis in his apartment (RR 633, 259), where Pontiero wrongly italicises narratorial interpolations such as “while yet others tell” (for “outras contam”).

entertainments, is in general handled by Pontiero ably and with virtually no recourse to semi-equivalent anglicisms. Saramago's own painstaking research is broadly replicated in Pontiero's careful renderings. There are, though, inevitably, errors.

To take as an example matters relating to Coimbra, the city whence the romanticised Marcenda hails, Pontiero correctly identifies the Choupal park as "the city's Poplar Grove" (RR 119, 557); and for the text's two references to the Quinta das Lágrimas, site of the murder of Inês de Castro and linked to Camões<sup>31</sup>, renders one (figurative) as "tragic love affair" (RR 152, 515) while for the second (literal) simply retaining the toponym (279, 654). However, in a list of carnival costumes Pontiero stumbles, rendering the eminently Luso-Athenian "estudantes de capa e batina" as, bizarrely, "scholars in cap and gown" (136, 497)<sup>32</sup>.

Other errors relate to day-to-day details of Portuguese life. More than once Pontiero ties himself up in knots over the currency, for instance rendering Pessoa's prize money received for his poem *Mensagem* as "five thousand reis" (a mere 5 escudos!) where Saramago's original has "cinco contos de réis", or 5000 escudos (RR 286, 663). Families enjoying an outing in downtown Lisbon are misleadingly described as consuming "large drinks" where the original has "galões", "galão" being of course the universal term in Portugal for a glass of milky coffee (200, 568). Visiting Fátima, Reis lunches on a dish of indeterminate "fried fish", which in the original is quite specifically "carapaus fritos" (fried mackerel) (265, 640). Curiously, Pontiero misunderstands a convention regarding rented accommodation when Reis first notices his future apartment, descreying "uma casa com escritos no segundo andar" – rendered as "a house with inscriptions on the upper story", when in fact "escritos" refers to a rectangular symbol traditionally indicating a property to let (157, 520)<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> The story of Inês de Castro and her tragic death in the Quinta das Lágrimas is told in Canto III of *Os Lusíadas*, stanzas 118-135.

<sup>32</sup> The "capa" is a cape, not a cap!

<sup>33</sup> Pontiero later repeats this error when Reis returns to the address to rent the apartment (RR, 174, 538). For a definition of "escritos", see: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (unsigned), 2016: "Durante séculos, Lisboa foi essencialmente

More errors could be tracked down, but a lesser translator would have researched less and anglicised more: in the end the mistranslations are few and tend to concern quotidian Luso-Lusitanian phenomena whose misunderstanding inevitably reflects the fact that Pontiero acquired his Portuguese in Brazil.

Saramago's national reputation is long since consecrated, and here we may quote Carlos Reis's outspoken praise, in a Nobel homage lecture of 1998, of the novelist's "indagação da nossa condição portuguesa" ["investigation of our Portuguese condition"] (Reis 1998, 104). It is also a reputation that massively transcends frontiers, such that Carlos Fuentes, also in a Nobel tribute, could denominate Saramago "[el] gran escritor portugués y universal" ["the great Portuguese and universal writer"] (Fuentes 2012, 104). Beyond the Luso-Iberian world, Harold Bloom's admiration for Saramago, increasing over the years, reached the point where in 2002, in his massive book *Genius*, he could call the Portuguese writer "the most gifted novelist alive in the world today", and declare: "I am a literary critic attempting to re-educate myself ... with the help of the master Saramago" (Bloom 2002a, 516, 519). *O Ano da Morte de Ricardo Reis* is among Saramago's best-received works internationally, and Pontiero's translation, while not perfect, is a major determinant of the novel's and its writer's global fame, serving as a key reminder to the literary world of both the difficulty and the necessity of translation.

---

uma cidade de inquilinos e poucos eram aqueles que se poderiam considerar proprietários dos andares que habitavam. Quem desejava ter uma habitação percorria os bairros e as ruas da cidade procurando os prédios que tinham 'escritos' nas janelas, o que significava que, nesse edifício, haveria uma casa para alugar" ["For centuries, Lisbon was essentially a city of tenants, and those who could consider themselves owners on the floors on which they lived were few and far between. Those seeking accommodation scoured the city's quarters and streets looking for buildings which had 'escritos' in their windows, meaning that property to rent was available in that building"].

## Works Cited

- ARNAUT, A. P. (2017). *O Ano da Morte de Ricardo Reis de José Saramago*. Lisbon: Edições ASA. Additional on-line content accessed 1 June 2018: [http://paraler.leyaeducacao.com/o\\_ano\\_da\\_morte\\_ricardo\\_reis/images/AMRR\\_Saramago\\_leitor\\_de.pdf](http://paraler.leyaeducacao.com/o_ano_da_morte_ricardo_reis/images/AMRR_Saramago_leitor_de.pdf).
- BLOOM, H. (1995). *The Western Canon*. Repr. London: Macmillan.
- (2002a). *Genius*. London: Fourth Estate.
- (2002b). *The Varieties of José Saramago*. Lisbon: Fundação Luso-Americana.
- CAMÕES, L. de (1997). *Os Lusíadas*. Lisbon: Publicações Europa-América.
- (2015). *The Lusíads*. Translated into English verse by Sir Richard Burton. In *Luís de Camões* (Delphi Poets Series). E-book. Delphi Classics. Hastings.
- CÉU E SILVA, J. (2009). *Uma longa viagem com José Saramago*. Porto: Porto Editora.
- DÍAZ DE TUESTA, M. J. (1999, 10 November). José Saramago cree que los traductores deberían cobrar derechos de autor. *El País*, p. 49. [Electronic version]. Accessed 1 December 1999: [https://elpais.com/diario/1999/11/10/cultura/942188404\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1999/11/10/cultura/942188404_850215.html).
- ENCUENTRO Internacional: José Saramago y sus traductores (1999). Conference programme (Universidad de Castilla-La Mancha). Toledo. Accessed 1 December 2016: <http://escueladetraductores.uclm.es/files/2016/11/folleto-13.pdf>.
- ESTEVES, L. R. (2009). Giovanni Pontiero, tradutor de Saramago. [Electronic version]. *TradTerm* (Universidade de São Paulo), 15: 11-24. Accessed 17 July 2018: <https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/46332>.
- FACULDADE de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (2016). Casas com Escritos – Uma História da Habitação em Lisboa. Accessed 17 July 2018: [http://www.fcsh.unl.pt/faculdade/mais\\_lisboa/conhecer/201ccasas-com-escritos-uma-historia-da-habitacao-em-lisboa201d](http://www.fcsh.unl.pt/faculdade/mais_lisboa/conhecer/201ccasas-com-escritos-uma-historia-da-habitacao-em-lisboa201d).
- FUENTES, C. (2012). Saramago en Jalisco. *Blimunda* (Fundação José Saramago), 6: 39-40. Original publication in Portuguese: Saramago em Jalisco, 1998. *Camões: Revista de Letras e Cultura*. 3: 94-95. [Electronic version]. Accessed 10 June 2018: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/revistas-e-periodicos/revista-camoes/revista-no03-saramago.html/1300-1300/file.html>.
- FUNDAÇÃO José Saramago. <https://www.josesaramago.org>.

- GROSSEGESSE, O. (2006). About words, tears and screams: Dante's *Commedia* revisited by Borges and Saramago. In A.A. de P. Martins and M. Sabine (Eds.), *Dialogue with Saramago: Essays in Comparative Literature*. Manchester: University of Manchester Press.
- GUERRA, E da C. (1960). Fernando Pessoa. In S. Burnshaw (Ed.). *The Poem Itself: 150 European Poems Translated and Analysed*. Harmondsworth: Penguin.
- HARLAND, M. (2000). Modern Portuguese Literature. In P. France (Ed.), *The Oxford Guide to Literature in English Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- LINDOSO, F. (2015, 25 March). *Index Translationum*: uma lacuna que pode ser irreparável. *Publishnews* (Brazil). Accessed 8 August 2018: <https://www.publishnews.com.br/materias/2015/03/25/81186-index-translationum-uma-lacuna-que-pode-ser-irreparavel>.
- MARTINS, A.A. de P. and SABINE, M. (2006). Saramago and the Politics of Literary Quotation. In A.A. de P. Martins and M. Sabine (Eds.), *Dialogue with Saramago: Essays in Comparative Literature*. Manchester: University of Manchester Press.
- MILBURN, A.R. (1969). Pessoa, Fernando. In A. Thorlby (Ed.), *The Penguin Companion to Literature 2: European Literature*. Harmondsworth: Penguin.
- MITGANG, H. (1991, 30 April). Two Women, One Poet and the Ghost of Another. Review of *The Year of the Death of Ricardo Reis*. [Electronic version]. *The New York Times*. Accessed 12 April 2018 at: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/10/04/specials/saramago-reis.html>.
- MOSS, S. (1998, 9 October). Parables of power politics in Portugal win Nobel Prize. *The Guardian*, 3.
- OBRA de Saramago traduzida em 42 idiomas (2010, 18 June). [Electronic version]. *Jornal de Notícias*. Accessed 10 May 2018: <https://www.jn.pt/artes/dossiers/jose-saramago-1922-2010/interior/obra-de-saramago-traduzida-em-42-idomas--1596786.html>.
- PESSOA, F. (n.d.) *Poemas de Ricardo Reis*. E-book (Kindle). Lisbon: Atlantic Press (Biblioteca Essencial da Literatura Portuguesa).
- (1982). *Selected Poems*. Tr. and intr. Jonathan Griffin (2nd edn.). Harmondsworth: Penguin.
- (1986). *Livro do Desassossego, por Bernardo Soares. Primeira Parte*. Ed. António Quadros. Lisbon: Publicações Europa-América.

- (1994). *Odes de Ricardo Reis*. Ed. António Quadros. Lisbon: Publicações Europa-América.
- (2008). Arquivo Pessoa [on-line archive]. Obra Aberta CRL. Lisbon. Accessed 15 July 2018 at: <http://arquivopessoa.net>.
- PONTIERO, Giovanni (1992). Introduction. J. Saramago, *The Year of the Death of Ricardo Reis*, (1992 edn), pp. vii-xv. Tr. and intr. Giovanni Pontiero. London: Repr. Harvill Books.
- RAMALHO DE SOUSA SANTOS, M.I. (2006). All the names: José Saramago and Lyric Poetry. In A.A. de P. Martins and M. Sabine (Eds.), *Dialogue with Saramago: Essays in Comparative Literature*. Manchester: University of Manchester Press.
- REIS, C. (1998). Palavras para uma homenagem nacional. Speech given at national homage, Centro Cultural de Belém, Lisbon, 14 October 1998. [Electronic version]. *Camões: Revista de Letras e Cultura*. 3: 101-104. Accessed 2 July 2018: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/revistas-e-periodicos/revista-camoes/revista-no03-saramago.html/1304-1304/file.html>.
- RINGEL, M. (2008). José Saramago and Ricardo Reis – A Game of Fiction and Reality. Accessed 4 September 2018: [https://www.academia.edu/23367267/Jose\\_Saramago\\_and\\_Ricardo\\_Reis\\_-\\_A\\_Game\\_of\\_Fiction\\_and\\_Reality](https://www.academia.edu/23367267/Jose_Saramago_and_Ricardo_Reis_-_A_Game_of_Fiction_and_Reality).
- ROLLASON, C. (1999a). A História na Literatura, a Literatura na História: José Saramago, Nobel Português. [Electronic version]. *Farol* (Viana do Castelo). 12: 55-70. Accessed 1 January 2018: <http://yatarollason.info/files/SaramagoNobelPT.pdf>.
- (1999b). Literature as history: On José Saramago's *The Year of the Death of Ricardo Reis*. [Electronic version]. Accessed 1 January 2018: <http://www.yatarollason.info/files/Saramago%20Pt%203%20Reis%20EN.pdf>.
- (1999c, 21 May). Encontro com José Saramago no Parlamento Europeu. [Electronic version]. *A Aurora do Lima* (Viana do Castelo), 1- 3. Accessed 1 January 2018: <http://www.yatarollason.info/files/Saramago%20at%20EP%20PT.pdf>.
- SAGER, J. C. (2003). Las traducciones al inglés de las novelas de José Saramago creadas por Giovanni Pontiero y su recepción en Inglaterra. [Electronic version]. *Quaderns*. (Universitat Autònoma de Barcelona). 10: 111-120. Accessed 4 September 2018: <https://www.raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/25375>.

- SAPEGA, E. W. (2006). Saramago's "genius": Camões, Adamastor and Ricardo Reis. In A.A. de P. Martins and M. Sabine (Eds.), *Dialogue with Saramago: Essays in Comparative Literature*. Manchester: University of Manchester Press.
- SARAMAGO, J. (1991a [1982]). *Memorial do Convento*, (Repr.). In *Obras de José Saramago*, vol. III, (9-344). Porto: Lello e Irmão.
- (1991b [1984]). *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, (Repr.). In *Obras de José Saramago*, vol. III (345-745). Porto: Lello e Irmão.
- (1998). *The Year of the Death of Ricardo Reis*. Tr. and intr. Giovanni Pontiero. London: Repr. Harvill Books.
- (2013 [1997]). *A estátua e a pedra*. Lecture, Turin. Lisbon: Fundação José Saramago.
- TEIXEIRA, L. R. (2015). José Saramago e a transformação de Ricardo Reis: Uma leitura intertextual de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. [Electronic version]. *Anais Electrónicos do IX Colóquio de Estudos Literários: Diálogos e Perspectivas*, Londrina, Paraná (Brazil), 15-16 September 2015. Universidade Federal de Londrina. pp. 329-340. Accessed 2 August 2018: [http://www.uel.br/eventos/estudosliterarios/pages/arquivos/Lucas%20Rodrigues%20Teixeira\\_texto%20completo.pdf](http://www.uel.br/eventos/estudosliterarios/pages/arquivos/Lucas%20Rodrigues%20Teixeira_texto%20completo.pdf).
- UNESCO (1979). *Index Translationum*. On-line resource active 1979-2012 [suspended]. Accessed 8 August 2018: <http://www.unesco.org/xtrans/>
- VENTURA, S. R. (2006). A intertextualidade como elemento de base construtiva em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. [Electronic version]. *Nau Literária* (Porto Alegre, Brazil). 2: 2. Accessed 7 August 2018: <http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/4877/2792>.
- WINDER, R. (1992, 6 August). Death in Lisbon: a poet disintegrates. Review of *The Year of the Death of Ricardo Reis*. [Electronic version]. *The Independent*. Accessed 12 April 2018: [www.independent.co.uk/voices/book-review-death-in-lisbon-a-poet-disintegrates-the-year-of-the-death-of-ricardo-reis-jose-saramago-1538909.html](http://www.independent.co.uk/voices/book-review-death-in-lisbon-a-poet-disintegrates-the-year-of-the-death-of-ricardo-reis-jose-saramago-1538909.html).
- WOOD, M. (1991, 24 October). The Sorcerer's Apprentice. Review of *The Year of the Death of Ricardo Reis* and *The Book of Disquiet*. [Electronic version]. *The New York Review of Books*. Accessed 12 April 2018: <http://www.nybooks.com/articles/1991/10/24/the-sorcerers-apprentice/>.



DANIELA MADURO

ORCID: 0000-0002-0864-6063

## CIRCUNVOLUÇÕES: JOSÉ SARAMAGO E FICÇÃO CIENTÍFICA

## CIRCUMVOLUTIONS: JOSÉ SARAMAGO AND SCIENCE FICTION

**RESUMO:** Robert Silverberg descreveu *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) como um exemplo de ficção científica social (Silverberg, 2010: 31). Adam Roberts incluiu a obra saramaguiana na sua história da ficção científica (Roberts, 2005: 322-323). Por seu turno, em *Os Poemas Possíveis* (1966), José Saramago assumiu os títulos anglófonos (“Science Fiction I” e “Science Fiction II”) de dois dos seus poemas. À semelhança da sociedade descrita por George Orwell, Saramago referiu-se, no livro *O Ano de 1993* (1987), a cidadãos perseguidos por um “olho de vigilância individual olho que não dorme nunca” (cap. 11). A obra de Saramago é baseada na auscultação das “circunvoluções do espírito humano” (Saramago, 1995: 35), criando por vezes fissuras no real para que a existência humana seja examinada sem intermissões. Tal como a obra de Saramago é dedicada à “constante procura do que o Homem pode/poderia ser” (Arnaut, 2014: 7), também alguma ficção científica efetua esse movimento especulativo que não levanta âncora do plano mundano. Ao colocar a humanidade em situações limite, Saramago cria um cenário onde tudo pode ser reavaliado. Despojadas dos artifícios que permitem ignorar a morte, as personagens de Saramago tornam-se assim na força motriz de um processo de introspeção que deixa transparecer um elo incorruptível entre seres humanos. O mesmo anseio de perscrutar a essência humana é manifestado por obras de ficção científica. Partindo de temas como “epidemia” ou “vigilância”, esta apresentação identificará possíveis pontos de contacto entre a obra de José Saramago e a ficção científica distópica ou pós-apocalíptica.

**Palavras-chave:** Distopia, Ficção científica, Epidemia, Vigilância.

**ABSTRACT:** Robert Silverberg described *Ensaio sobre a Cegueira* [Blindness] (1995) as an example of science fiction literature (Silverberg, 2010: 31). Adam Roberts included Saramago’s work in his history of science fiction (Roberts, 2005: 322-323). Furthermore, in *Os Poemas Possíveis* [The Poems Possible] (1966), José Saramago assumed the anglophone titles (“Science Fiction I” and “Science Fiction II”) of two of his poems. In the book *O Ano de 1993* [The Year 1993] (1987), Saramago told the story of a community persecuted by an “individual surveillance eye an eye that never

sleeps” (cap. 11), reminding us of the society described by George Orwell. Saramago’s work is based on an examination of “human mind’s circumvolutions” (Saramago, 1995: 35) and, in his novels, he often creates cracks in reality so that human existence can be analysed without intermissions. Just as the work of Saramago is dedicated to the “constant search for what Men can/could be” (Arnaut, 2014: 7), some works of science fiction perform this same speculative gesture that refuses to raise anchor from the mundane plane. By placing humanity in an extreme situation, Saramago creates a scenario where everything can be assessed. Deprived of the artifices that usually grant humans the ability to ignore death, Saramago’s characters become the driving force of an introspective process that reveals an unbreakable bond between human beings. The same eagerness to scrutinise human nature is manifested by science fiction works. By exploring themes such as “epidemics” or “surveillance”, this article will identify possible points of contact between the work of José Saramago and dystopian or post-apocalyptic science fiction.

**Keywords:** Dystopia, Science fiction, Epidemics, Surveillance.

## Introdução

Em *Deste Mundo e do Outro* (1971), José Saramago afirma o seguinte: «[o]s escritores que se dedicam à ficção científica não conseguiram, até agora, que eu saiba (e gabo-me de alguma coisa saber do género), criar um mundo que se assemelhe ao nosso em teor de excentricidade» (1997a: 179). Nesta afirmação, para além de definir a ficção científica como geradora de mundos alternativos, é possível constatar que Saramago manteve um contacto próximo com este género. Porém, ainda que este autor tenha lido ficção científica, o presente artigo não pretende demonstrar que as obras de ficção científica aqui mencionadas terão sido consultadas por Saramago. Por seu turno, não será igualmente intenção deste artigo provar que José Saramago é um autor de ficção científica. De facto, vários autores reconheceram Saramago como escritor deste género. Ursula K. Guin refere-se a Saramago como «o único autor de ficção científica que terá ganho um prémio Nobel desde William Golding» (Guin, 2006). Adam Roberts incluiu a obra saramaguiana no seu livro dedicado à história da ficção científica (2006: 322-323) e, em *The Encyclopedia of Science Fiction*, pode ser encontrada uma entrada dedicada a José Saramago (Clute *et al.*, 2018). Todos estes exemplos constituem provas concretas de um

interesse recíproco. No entanto, não é nestes momentos de intercâmbio que centraremos o nosso argumento. O presente artigo pretende, sim, assinalar alguns pontos de ligação entre a obra saramaguiana e ficção científica através de um tema fundamental: a existência humana. Este artigo faz parte de um estudo mais alargado, ainda em desenvolvimento. Dado que a especificidade e origem da ficção científica é um tema que não teremos espaço para abordar neste artigo, será importante localizar uma área dentro deste género onde o encontro entre ficção científica e a obra saramaguiana seja possível de vislumbrar. Existem diversas definições de ficção científica<sup>1</sup>, sendo até hoje difícil encontrar uma definição derradeira deste género. Para o argumento aqui desenvolvido, contudo, poderemos começar por invocar uma definição de ficção científica sugerida por Isaac Asimov. Este autor definiu a ficção científica como «aquele ramo da literatura que lida com a reação dos seres humanos a avanços científicos e tecnológicos» (Asimov *et al.*, 1975: 68, *tradução minha*). Porque elege o ser humano como seu centro, é aquela que nos indica o caminho a seguir nesta proposta de identificar interconexões entre a obra de Saramago e ficção científica. O tipo de obras aqui citadas colocam a hipótese de a humanidade desaparecer, ou mudar radicalmente, instaurando uma regressão ao grau zero ou ao ponto onde a vida, e apenas a vida, é o bem a defender. Neste ponto, o instinto de sobrevivência torna-se soberano, catalisando um conflito cruel e irrefletido entre os membros da espécie humana. Todavia, é também aqui onde a empatia e a benevolência são necessárias para garantir a continuação da humanidade. A dimensão escatológica presente na obra de Saramago, e em algumas obras de ficção científica, permite localizar um elo entre estas. Permite igualmente vislumbrar um elo entre seres humanos que apenas se torna visível em situações limite.

---

<sup>1</sup> Como o termo «literatura especulativa» é demasiado abrangente, podendo incluir fantasia ou o sobrenatural, e como será feita alusão à história da ficção científica, o termo «ficção científica» será utilizado neste artigo.

## I

A ficção científica é muitas vezes conotada com a indústria de entretenimento dos Estados Unidos da América e com cenas de ação potenciadas por efeitos especiais. Porém, uma das suas possíveis origens poderá ser encontrada nas páginas de *Frankenstein* (1818-1831)<sup>2</sup>, um romance escrito por Mary Shelley, ou nas narrativas de H.G. Wells<sup>3</sup>. Em vez de uma celebração do poderio militar sobre os invasores alienígenas, ou em vez de carregarem no «pedal amplificador dos monstros verdes e monoculares ou das algas falantes» (Saramago, 1997a: 179)<sup>4</sup>, muitas obras de ficção científica tecem uma profunda reflexão filosófica acerca da existência humana. Nelas, o ser humano e as suas ações encontram-se em escrutínio, o que faz com que, frequentemente, muitos dos enredos construídos por autores de ficção científica venham a encontrar o seu duplo no mundo atual. Sabemos que invenções testadas no ambiente controlado de uma folha de papel podem contaminar a realidade. As leis da robótica criadas por Isaac Asimov serviram durante muito tempo como código ético para a criação de inteligência artificial, e continuam a orientar a pesquisa desenvolvida nesta área. Exemplo disso é o relatório sobre a regulamentação de sistemas inteligentes preparado pela Royal Society e a British Academy. Quando entrevistada sobre este relatório, Dame Ottoline Leyser refere-se às leis de Asimov e condensa-as numa só lei: «Os humanos têm de prosperar» (Gosh, 2017). Em *A Estátua e a*

---

<sup>2</sup> Embora o nome «ficção científica» não existisse quando Mary Shelley escreveu *Frankenstein*, Brian Aldiss refere-se a esta obra como um ponto de partida da sua história da ficção científica e, por conseguinte, deste género: «tendo em conta que nenhum género é puro, *Frankenstein* é mais do que um lugar conveniente para começar a história» (Aldiss e Wingrove, 1986: 18, *tradução minba*). Para Aldiss, «tal como um escritor moderno de ficção científica, Mary Shelley prepara-nos de antemão para o que está para vir» (41, *tradução minba*). Neste artigo, este ponto de partida é igualmente adotado.

<sup>3</sup> Segundo Aldiss, «em muitas das suas histórias», Wells foi «o grande originador das ideias da ficção científica» (Aldiss e Wingrove, 1986: 120, *tradução minba*). Desde então, estas foram «infinitamente reformuladas» (p. 120).

<sup>4</sup> Porém, será importante frisar que estas obras são muitas das vezes importantes testemunhos sobre o contexto político e social em que surgem. Propõem igualmente diferentes perspetivas sobre a natureza da ficção e sobre o campo da literatura, não devendo o seu estudo ser descurado.

*Pedra* (2013), Saramago insiste num objetivo semelhante ao avançado por Leyser: «considerar o ser humano como prioridade absoluta» (Saramago, 2013: 36). A ficção científica não se baseia apenas nas possibilidades trazidas pelo avanço tecnológico e científico para construir os seus mundos, mas também na reavaliação do percurso da humanidade. É assim possível encontrar um primeiro ponto de contacto entre este género e a obra saramaguiana.

Uma «circunvolução» refere-se ao movimento circular em torno de um centro comum. Nas obras de Saramago, esse centro comum é ocupado pelo ser humano. Saramago acredita que este se encontra em eterna procura de si mesmo e, partindo deste princípio, pretende responder à pergunta «o que é isto de ser-se um ser humano» (citado em Gómez Aguilera, 2010: 157). A resposta estará em cada um dos membros dessa espécie. Citando uma personagem de *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), a rapariga de óculos escuros, Saramago observa: «Dentro de nós há uma coisa que não tem nome. É isso que somos.» O que precisamos é procurar dar um nome a essa coisa: talvez, simplesmente, lhe possamos chamar “humanidade”» (p. 154). Segundo Ana Paula Arnaut, «a redefinição utópica saramaguiana, ou o que entendemos como tal, implica, pois, uma busca que se traduz num processo de (re) aprendizagem que começa e acaba no próprio ser humano» (Arnaud, 2014: para. 32). É também no ser humano que começa o caminho para um mundo melhor.

Para Saramago, «[a] grande maravilha do ser humano é exactamente essa, fez-se a si próprio» (Céu e Silva, 2009: 123). A capacidade de o ser humano reescrever a sua identidade é um tema abordado por este escritor em *Todos os nomes* (1997), onde um funcionário do Registo Civil vasculha entre um arquivo de identidades. Saramago avança a hipótese de «todos [sermos] os outros» (citado em Gómez Aguilera, 2010: 156), pelo que a identidade não sobrevive isoladamente, e depende do contacto com o outro para ser construída. Em o *Homem Duplicado* (2002), um homem reconhece o seu *doppelgänger*, desafiando a ideia de uma identidade reunida solidamente em torno do pronome «eu». Saramago acredita que: «Descobrir o outro, [é] descobrir-se a si mesmo» (p. 153) e é por aproximação ao outro, e não por conflito com o outro, que cada

ser humano se define. O tema da identidade fragmentada e em permanente reconfiguração é igualmente explorado pela ficção científica. Em *A Scanner Darkly* (1977), um romance distópico de Philip K. Dick, a dependência de drogas torna-se numa epidemia. Bob Arctor, um agente infiltrado no mundo da droga, usa um «fator encriptador» que lhe permite assumir diferentes identidades. Neste romance, a identidade é descrita como um adereço configurável, à mercê do seu detentor, mas também como um item volátil e em constante tumulto.

## II

Saramago associa ao ser humano feitos magníficos (o facto de se ter inventado a si próprio, por exemplo), mas também a destruição e miséria que grassa por toda a superfície terrestre. Para além de representar o contínuo percurso de autoconhecimento levado a cabo pela humanidade, a circunvolução em torno de si próprio referida anteriormente deixa entrever um segundo itinerário: o percurso da humanidade para a sua autodestruição. No levantamento de citações efetuado por Fernando Gómez Aguilera, já aqui citado, é possível pressentir a angústia de Saramago face a essa realidade. Segundo Saramago, o ser humano é o único animal capaz de humilhar e torturar usando para isso, ironicamente, a razão (2010, 154). O facto de o ser humano ser vítima de si próprio leva este autor a concluir que «[e]ste mundo não tem solução. Nós não merecemos a vida» (p. 148) ou a afirmar que nem a natureza – nem a própria morte (p. 163) – causaram «tantos mortos como a humanidade causou a si própria» (p. 154).

A autoaniquilação é um tema explorado pela ficção científica, onde a violência exercida sobre o próximo levou realizadores e escritores a imaginar um mundo onde o ser humano é confrontado com o seu desaparecimento. Quando, numa entrevista, Asimov é questionado sobre a possibilidade de as máquinas virem a substituir o ser humano, ele admite que, eventualmente, as máquinas poderão «tomar o controlo» (Asimov *et al.*, 1975: 68, *tradução minha*). Para Asimov, a história da humanidade é

feita de uma contínua substituição de espécies por outras «mais eficientes», pelo que nada impede que o *Homo Sapiens* venha a ser substituído. Para além disso, Asimov confessa que: «nós estamos a fazer um trabalho tão miserável no que toca à preservação da Terra (...) que não posso evitar sentir que, quanto mais cedo houver essa substituição, melhor para todas as outras formas de vida» (p. 69, *tradução minha*). Muitas das histórias de Asimov são, como o próprio observa na mesma entrevista, baseadas nessa possibilidade de substituição. Vários autores de ficção científica expressaram o mesmo desencanto face à humanidade e construíram enredos em que esta é ameaçada pela sua tendência (auto)destrutiva. A saga *Terminator* (1984-) tem cativado a atenção dos espectadores, em parte por causa dos seus efeitos especiais e cenas de ação aparatosas. No entanto, este filme veicula uma mensagem que raramente é analisada. O sistema Skynet, que está na origem do extermínio da humanidade retratado na saga *Terminator*, foi criado com o objetivo de proteger a população. Após tornar-se consciente, este sistema concluiu que o ser humano tem de ser salvo de si próprio. Como tal, faz uso da sua ubi- quidade para dizimar a espécie humana. No filme *The Matrix* (1999), realizado pelas irmãs (na altura irmãos) Wachowski, os seres humanos são considerados um cancro que se espalha pelo planeta e que tem de ser impedido de progredir.

Em *Ensaio sobre a cegueira* onde, de acordo com Saramago, um «mundo medonho» (Saramago, 1994: 105) aguarda o leitor, a irracionalidade humana é severamente criticada. Sobre este livro, Saramago refere que «é uma metáfora do mundo onde a razão não é usada racionalmente» (citado em Gómez Aguilera, 2010: 139). O ser humano distingue-se de todas as formas de vida através da razão e, para Saramago, é inaceitável que esta seja usada contra o próximo:

(...) somos seres dotados de razão, não posso aceitar que (e aí entra uma atitude ética) que a razão seja usada contra a razão. Neste sentido: uma razão que não é conservadora da vida, uma razão que não defende a vida, uma razão que (...) não se orienta para dignificar a vida humana, para respeitá-la, muito simplesmente para alimentar o corpo, para defender da doença, para

defender de tudo o que há de negativo e que nos cerca, e que desgraçadamente é também produto da razão, é uma razão de que se faz um mau uso. Se o homem é um ser racional e usa a razão contra si mesmo – um contra si mesmo representado pelos seus semelhantes –, então de que serve a razão? (Reis e Saramago, 2015: 157-158)

Para Saramago, o cérebro é o lugar onde acontece a luta entre o bem e o mal. Em *Ensaio sobre a Cegueira*, ele refere-se às «circunvoluções do espírito humano, onde não existem caminhos curtos nem rectos» (Saramago, 2008: 36). Segundo o dicionário da Porto Editora, uma circunvolução refere-se a «cada uma das pregas sinuosas da superfície dos hemisférios cerebrais» (Costa e Melo, 1999: 364). É no cérebro, ou sob essas circunvoluções, onde reside a capacidade de processamento da realidade. É também aqui que são geradas todas as decisões do ser humano com impacto no planeta Terra.

Saramago descreve-se como um pessimista «que quer mudar o mundo» (citado em Gómez Aguilera, 2010: 147) e, como parte dessa missão, faz uso da ficção para criar fissuras na realidade de forma a analisá-la com toda a lucidez. Para Saramago, tal como a identidade, a história varia consoante a perspetiva do historiador (Saramago, 2013: 30). Em *O Cerco de Lisboa* (1989), por exemplo, a palavra «não» desafia a «verdade histórica» (p. 29) obrigando a uma reavaliação da mesma. No conto «Cadeira», publicado em 1978, o evento histórico da queda de Salazar da cadeira é contado ao nível dos túneis cavados pelo Anobium na madeira, posteriormente transformados em «câmara mortuária» (p. 13). O conteúdo do crânio de Salazar, incluindo as «célebres circunvoluções» (p. 27) são objeto de escrutínio. Será «no sítio onde o cabelo parece despenteado» que a morte entrará (p. 27). É também nesse local do cérebro onde tem origem o declínio da ditadura e uma nova fase na história de Portugal. A exploração de variantes de um acontecimento é igualmente efetuada pela ficção científica. Em *The Man in the High Castle* (1962), Philip K. Dick imagina o que aconteceria se a Alemanha tivesse ganho a Segunda Guerra Mundial.



### III

À semelhança de *Ensaio sobre a Cegueira*, existem diversas obras de ficção científica que exploram a eclosão de epidemias como uma fórmula que permite rever as ações da humanidade. *Earth Abides* (1949) é um romance de George R. Stewart onde uma epidemia ameaça aniquilar a humanidade. Assim que os bens de primeira necessidade começam a faltar, os seres humanos são gradualmente restituídos à Natureza. Em *The Scarlet Plague* (1912), de Jack London, face a uma epidemia que quase dizimou a sociedade humana, os sobreviventes também terão de reorganizar-se para sobreviver. Existem obras, como por exemplo *I am Legend* (1954) de Richard Matheson ou *The Walking Dead* (2003) – uma banda desenhada criada por Robert Kirkman, Tony Moore e Charlie Adlard, que serviu de inspiração à célebre série com o mesmo nome – onde as suas personagens se reorganizam para sobreviver a um apocalipse zombie. Nestas obras, tal como em *Ensaio sobre a cegueira*, a humanidade é obrigada a assistir, indefesa, à sua própria queda. É também forçada a recomeçar do zero.

Para além da disseminação de uma epidemia, os seres humanos também poderão enfrentar a ira dos objetos que recusam permanecer subservientes. Nos contos «Coisas» e «Embargo», publicados em *Objecto Quase* (1978), Saramago coloca a pergunta: e se os objetos um dia encessassem uma revolta prometeica contra o seu criador? Em «Embargo», um carro impede o seu proprietário de abandonar o habitáculo, tornando-se «num prolongamento mecânico» (Saramago, 2015: 37) do seu condutor. Em «Coisas», os objetos são sujeitos a «uma epidemia de má qualidade de fabrico» (p. 73) e preparam uma revolução que institui o caos.

Na crónica «Os animais doidos de cólera», o mundo acaba depois da revolta dos animais e, quando o último ser humano morre, é a primeira vez que alguém «morre a lutar pela humanidade» (Saramago, 1997a: 142). Em *No Ano de 1993*, tal como as coisas, os animais domésticos “deixaram de o ser” e começaram a atacar os seres humanos (Saramago, 1987: cap. 12). Para além desta insurreição iniciada pelos fiéis companheiros, os animais do zoológico são transformados, pelos humanos, em armas infalíveis. Eles foram, ainda vivos, «tornados pele massa muscular e esqueleto»

e «providos de poderosos mecanismos internos ligados aos ossos por circuitos electrónicos que não podiam errar» (cap. 17). Deste modo, não sentiriam fome, fadiga ou terror, tornando-se em impiedosas máquinas de guerra. Foram também ligados a um ordenador central onde corria o «programa do ódio e a memória das humilhações». O elefante, depois de todas as humilhações sofridas no circo, era a mais poderosa arma de guerra (cap. 24). O tema da revolta dos animais foi explorado em *Animal Farm* (1945) de George Orwell e em *The Island of Dr. Moreau* (1896) de H. G. Wells, onde um médico realiza vivissecções de animais como parte do «processo humanizante» dos mesmos (Wells, 1979: 128). Nestas obras, e nas obras de Saramago, a descrição da revolta iniciada pelas coisas e pelos animais, privados de direitos e desprovidos de vontade própria, serve uma intenção fundamental: trata-se de dar voz a quem permanece oprimido e explorado.

Ray Bradbury definiu a ficção científica como a «ficção das revoluções» (Bradbury, 1974: xiii) que não está apenas interessada no progresso tecnológico e científico, mas também na prosperidade da espécie humana. Porque negligencia ou força os limites da ficção, criando hipóteses para além do imediatamente constatável ou visível, a ficção científica torna-se numa espécie de laboratório onde as ações humanas podem ser testadas e analisadas. Em «Science Fiction I», cada estrofe é iniciada com a palavra «talvez» e uma outra esfera, um outro ninho e um outro sol é invocado (Saramago, 2014: 59). Em «Science Fiction II» é imaginado um outro cenário para além dos dois muros asfixiantes entre os quais vive o ser humano (p. 60).

A hipótese de a espécie humana não estar sozinha no universo, e o início da exploração espacial durante a década de sessenta, leva Saramago a, em «Fala do Velho do Restelo ao Astronauta», colocar toda a esperança na existência de um outro mundo, onde a miséria, o luto, a fome e as bombas de napalm não sejam uma constante (p. 76). Marte, um planeta que, como sabemos, ocupa um lugar de destaque no universo da ficção científica, é usado frequentemente por Saramago para estabelecer uma crítica social. Após ler uma notícia sobre o envio de uma sonda a Marte para verificar se existiria água neste planeta, Saramago afirmou: «demos

cabo da água que tínhamos na Terra, contaminámos rios, lagos e até mesmo os oceanos. (...) Não é contra o desenvolvimento tecnológico e científico que eu estou contra. Isso seria outro absurdo [...]. O que estou é a favor de uma reorientação desse desenvolvimento em direção ao ser humano» (citado em Gómez Aguilera, 2010: 158). Tal como referido na definição avançada por Asimov incluída no início deste artigo e reforçada pela definição sugerida por Bradbury, citada algumas linhas acima deste parágrafo, a ficção científica centra-se na «reação dos seres humanos» ao avanço tecnológico. Para Saramago, não é na tecnologia que reside a raiz do mal, mas sim no facto de o seu efeito benéfico estar apenas ao alcance de uma pequena parcela da população. Saramago defende que o conhecimento pode e deve ser usado em benefício da humanidade, e não contra esta.

#### IV

Para escreverem as suas histórias, os autores de ficção científica partem frequentemente da pergunta «e se isto fosse possível?». Esta pergunta sugere um caminho paralelo que permite analisar a realidade de forma distanciada. Tal como é explicado pelo próprio autor, Saramago escreveu *Ensaio Sobre a Cegueira* partindo de uma pergunta semelhante:

(...) sem saber exactamente de onde aquilo me veio, fiz uma pergunta: «E se nós fossemos todos cegos?». Depois, levei três ou quatro segundos a pensar no que tinha dito e respondi a mim mesmo, «Mas nós somos todos cegos!». E é desta reflexão muito simples que nasce o livro. (Céu e Silva e Saramago, 2009: 85)

Robert Silverberg referiu-se a *Ensaio sobre a cegueira* como um «exame das consequências para a sociedade causadas por um fantástico desvio da realidade estabelecida» (Silverberg, 2011: 31, *tradução minha*). Silverberg coloca a hipótese de esta obra não ser uma obra de ficção científica, mas de fantasia, porque Saramago não fornece uma

«explicação científica» (p. 31) para a súbita cegueira. Porém, mesmo que toda a situação pareça a princípio fantástica, a «exploração tenaz e meticulosa das consequências» (p. 31) efetuada por Saramago são, segundo Silverberg, típicas de uma obra de ficção científica social. A cegueira começa por atingir um homem que aguarda o semáforo verde e que, quando impossibilitado de avançar, interrompe o ordeiro fluir do trânsito. Este paciente zero está ligado a todas as personagens sem nome que vão cegando, como se de uma epidemia se tratasse. Porém, tal como Saramago frisou, não existe uma explicação para esta cegueira e «não é necessário que nenhuma epidemia de cegueira venha assolar a humanidade» porque, embora «os nossos olhos vejam», a razão está cega (Saramago, 2013: 34). Sendo assim, as personagens não surgem interligadas por uma suposta contaminação, mas porque existe um elo invisível que liga os seres humanos. Este é omitido pelo ruído do quotidiano, mas torna-se perceptível assim que a humanidade é ameaçada. O médico, a mulher dos óculos de sol, o ladrão do automóvel, e os soldados que um dia dispararam sobre o grupo de cegos, sucumbem, um após outro, à cegueira branca. Todos, mais tarde ou mais cedo, acabam por depender do seu congénere. Apenas juntos, sem largar o braço do outro, e amparando quem cambaleia, poderão sobreviver. Confrontados com a possibilidade de a humanidade vir a desaparecer, o elo que interliga os seres humanos torna-se manifesto.

O receio de largar esse fio que interliga todos os membros da espécie humana, e de enfrentar sozinha uma imensidão noturna e infinita, é manifestado na seguinte fala de uma das personagens de *Ensaio sobre a cegueira*:

(...) apenas servimos para isto, para ouvir ler a história de uma humanidade que antes de nós existiu, aproveitamos o acaso de haver aqui ainda uns olhos lúcidos, os últimos que restam, se um dia eles se apagarem, não quero nem pensar, então o fio que nos une a essa humanidade partir-se-á, será como se estivéssemos a afastar-nos uns dos outros no espaço, para sempre. (Saramago, 2008: 290)

Em *Nineteen Eighty-Four* (1949), de George Orwell, os livros não foram queimados, mas foram alterados, para que os cidadãos não rastreassem o início da sua subserviência. Segundo uma personagem do livro, «o passado foi apagado, esta eliminação foi esquecida, a mentira tornou-se verdade» (Orwell, 2008: 78). Nesta obra de George Orwell, um estado de exceção foi usado para justificar um poderoso sistema de vigilância reunido em torno do Grande Irmão. Já em *O Ano de 1993*, após a chegada do ocupante, institui-se um regime de terror em que os habitantes são controlados pelo medo. Tal como em *Nineteen Eighty-Four*, a infundável guerra entre nações legitima um eficaz aparelho de controlo e repressão. De noite, um feiticeiro transforma a cidade num corpo para que esta possa ser chicoteada (Saramago, 1987: cap. 7). De manhã, sem saber como, todos os habitantes acordam com marcas na cara. O país ocupante instituiu interrogatórios onde uma pergunta é feita por um computador, a cada sessenta minutos, vinte e quatro horas por dia. Todos os termómetros foram requisitados e o mercúrio que continham foi utilizado para criar «uma esfera fria e negra com reflexos de cinza» que se multiplicou e espalhou por toda a parte, até haver «tantas esferas quanto habitantes» (cap. 11). A partir daí, foi «instituído o olho de vigilância individual o olho que não dorme nunca» (cap. 11). O ordenador determinou que os habitantes deveriam ser tatuados na testa como «cinquenta anos antes em Auschwitz» (cap. 19). Este é alimentado com carne humana, mas «uma parcela de cérebro humano» pode causar «perturbações no complicado sistema de destruição dos homens fora e dentro das cidades» (cap. 23). É assim que uma mão decepada que «apertava no oco dos dedos uma pasta acinzentada contendo algumas centenas de milhões de neurónios» (cap. 23) liberta a terra ocupada do seu opressor.

## **Conclusão**

Ao longo deste artigo, foi feita a alusão a diversos temas explorados por José Saramago e por obras de ficção científica. Todos estes temas têm em comum uma profunda reflexão sobre a humanidade. O uso da

tecnologia ou da ciência contra o ser humano, ou a impossibilidade de sobreviver num sistema economicista que não tenha em conta o bem comum, levaram autores de ficção científica, e José Saramago, a descrever um cenário em que a humanidade se encontra em perigo. Ao confrontar a humanidade com uma situação limite, são criadas as condições ideais para que o percurso desta possa ser revisto. Esta tentativa de fazer um resgate atempado da humanidade será porventura um sonho, ou então parte dessa longa circunvolução que envolve o ser humano na busca de si mesmo. Poderá ser uma pequena parcela de esperança que ainda subsiste: o ser humano tem, afinal, a capacidade de reinventar-se.

Para Saramago, «a razão não é inimiga das ilusões, dos sonhos, da esperança» (citado em Gómez Aguilera, 2010: 141). Associada à ética, pode tornar-se no antídoto dessa epidemia de violência e injustiça que coloca a humanidade em risco de derrocada. Saramago e a ficção científica encorajam os seus leitores a ter a ousadia de ir além do imediatamente constatável e, através das lentes da ficção, avaliar o estado e o futuro da humanidade.

## Referências

- ALDISS, B. e Wingrove, D. (1986). *Trillion Year Spree. The History of Science Fiction*. Londres: Gollancz.
- ARNAUT, A. P. (2014). José Saramago: da realidade à utopia. O Homem como lugar onde. *Revista de História e Teoria das Ideias*, 33. Acedido em 28 de junho de 2018, em: <https://journals.openedition.org/cultura/2415>.
- ASIMOV, I. *et al.* (1987). A Conversation with Isaac Asimov. *Science Fiction Studies*, 14, 68-77.
- BRADBURY, R. (1974). Science Fiction: Before Christ and After 2001. Introduction by Ray Bradbury. In E. J. Farrel, T. E. Gage, J. Pfordresher, R. J. Rodrigues (Eds.), *Science Fact/Fiction*. Scott. Glenview: Foresman and Company.
- CÉU e Silva, J.; SARAMAGO, J. (2009). *Uma longa viagem com José Saramago*, (2.<sup>a</sup> ed.). Porto: Porto Editora.

- CLUTE J. *et al.* (2018). Saramago, José. *The Encyclopedia of Science Fiction*.  
 Acedido em 4 de setembro de 2018, em: [http://www.sf-encyclopedia.com/entry/saramago\\_jose](http://www.sf-encyclopedia.com/entry/saramago_jose).
- COSTA, J. A. e Sampaio e Melo, A. (1999). *Dicionário de Língua Portuguesa*. 8.<sup>a</sup> edição, Porto: Porto Editora.
- GHOSH, P. (2017). The one law of robotics: Humans must flourish. *BBC News*.  
 Acedido em 27 de setembro de 2018, em: <https://www.bbc.com/news/technology-40423595>.
- GÓMEZ AGUILERA, F. (Ed.) (2010). *José Saramago nas suas palavras*. Lisboa: Caminho.
- GUIN, U. K. (2006). Some Books I've Liked. *Ursula K. Le Guin* [blog pessoal].  
 Acedido em 25 de setembro de 2018, em: <http://www.ursulaklequin.com/Note-Books-061210.html>.
- ORWELL, G. (2008). *Nineteen Eighty-Four*. Londres: Penguin Books.
- REIS, C.; SARAMAGO, J. (2015). *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora.
- Roberts, A. (2006). *The History of Science Fiction*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan.
- SARAMAGO, J. (1987). *O Ano de 1993*, (2.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Caminho.
- (1994). *Cadernos de Lanzarote*. Lisboa: Caminho.
- (1997a). *Deste mundo e do outro*, (6.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Caminho.
- (1997b). *Todos os nomes*. Lisboa: Caminho.
- (2008). *Ensaio sobre a cegueira*, (12.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Caminho.
- (2013). *A Estátua e a Pedra*. Lisboa: Fundação José Saramago.
- (2014). *A História do Cerco de Lisboa*, (9.<sup>a</sup> ed.). Porto: Porto Editora.
- (2014). *Poemas Possíveis*, (10.<sup>a</sup> ed.). Porto Editora. Porto.
- (2015). *Objecto quase*. Porto: Porto Editora.
- SILVERBERG, R. (2010). *Musings and Meditations*. Nova Iorque: Nonstop Press.
- WELLS, H. G. (1979). *Seven Science Fiction Novels of H. G. Wells*. Nova Iorque: Dover.

(Página deixada propositadamente em branco)



DANIELE DOS SANTOS ROSA\*

ORCID: 0000-0003-3713-307X

## **A REPRESENTAÇÃO DO DEVIR-HUMANO EM A VIAGEM DO ELEFANTE, DE JOSÉ SARAMAGO**

### **THE REPRESENTATION OF HUMAN-BECOMING IN THE *ELEPHANT'S JOURNEY* BY JOSE SARAMAGO**

**RESUMO:** Esta apresentação tem por objetivo compreender como se dá a representação estética do devir-humano na obra *A viagem do Elefante*, de José Saramago, publicada em 2006. O livro narra a viagem do elefante Salomão/Solimão, ocorrida no século XVI, com o seu tratador Subhro/Fritz, que, trazidos da Índia, vão de Portugal à Áustria. A partir desse enredo, transfigura-se um embate entre crenças e mitos, marcado pela Inquisição e pelo contato de culturas promovido pelas relações comerciais e exploratórias entre Índia, África, América e Europa. Busca-se, assim, compreender como a narrativa parte de um acontecimento factual para tratar da constituição do homem e da civilização humana. Na narrativa, as personagens defrontam-se com os limites da própria condição humana quando tentam compreender a realidade que as rodeia. Portanto, a partir do método crítico histórico-dialético, que compreende a história humana como um processo ontológico e a arte como possibilidade de reconhecimento das contradições, percebeu-se na narrativa em questão que as personagens, em especial Subhro/Fritz e algumas outras secundárias não nomeadas, tornam-se sujeitos ao transformarem o mundo ao redor em objetos de si mesmos. Este processo ocorre quando buscam conhecer e compreender a sua complexa vida social.

**Palavras-chave:** Viagem, Humanidade, Realismo.

**ABSTRACT:** This presentation aims to comprehend how the aesthetic representation of human-becoming takes place in Jose Saramago's novel *The Elephant's Journey*, published in 2006. The book narrates the journey made in the 16<sup>th</sup> century by the Elephant named Solomon/Suleiman and its keeper Subhro/Fritz that, after being brought from India, travel together from Lisbon to Austria. From this plot, a collision between beliefs and myths is transfigured, marked by the Inquisition and the cultural contact promoted by the commercial and exploitative relations among India, Africa, America, and Europe. Thus, it seeks to understand how the narrative is set from a factual event to deal with the constitution of man and human civilization. In the narrative, the characters face the limits of the human condition itself when they try

to understand the reality surrounding them. Therefore, from the historical-dialectical critical method, which understands the human history as an ontological process and art as a possibility of recognizing contradictions, it was noticed in this narrative that the characters, especially Subhro/Fritz and some other not-named supporting characters, become beings by transforming the world around them into objects of themselves. This process occurs when they seek to learn about and comprehend their complex social life.

**Keywords:** Journey, Humanity, Realism.

Este artigo tem por objetivo compreender como se dá a representação estética do devir-humano na obra *A viagem do Elefante*, de José Saramago, publicada em 2008. O livro narra a viagem do elefante Salomão/Solimão, ocorrida no século XVI, com o seu tratador Subhro/Fritz, que, trazidos da Índia, vão de Portugal à Áustria. A partir desse enredo, transfigura-se um embate entre crenças e mitos, marcado pela Inquisição e pelo contato de culturas promovido pelas relações comerciais e exploratórias entre Índia, África, América e Europa.

Esta obra soma-se ao conjunto de narrativas saramaguianas que têm como pressuposto um fato e um chão histórico bem determinado – como *Memorial do Convento* (1982) ou *História do Cerco de Lisboa* (1989) –, nas quais opera-se, como bem salienta Carlos Reis (2016, p. 150), “uma revisão da história em função de um ponto de vista ideológico que subverte imagens e heróis aparentemente estabilizados pela historiografia oficial”. Nestas narrativas, o fato histórico é retomado não em busca de reescrevê-lo simplesmente ou apenas como inspiração para o ato criativo, mas a fim de possibilitar por meio da ficção penetrar nas camadas mais profundas do factual, ou seja, apreender a ação humana propriamente dita. Nas palavras do próprio autor:

Se Gilda Lopes Encarnação não fosse leitora de português na Universidade de Salzburgo, se eu não tivesse sido convidado para ir falar aos alunos, se Gilda não me tivesse convidado para jantar no restaurante O Elefante, este livro não existiria. Foi preciso que os ignotos fados se conjugassem na cidade de Mozart para que eu pudesse ter perguntado: “*Que figuras são aquelas?*” As

*figuras eram umas pequenas esculturas de madeira postas em fila*, a primeira das quais, olhando da direita para a esquerda, era a nossa Torre de Belém. Vinham a seguir representações de vários edifícios e monumentos europeus que manifestações enunciavam um itinerário. Foi-me dito que se tratava da viagem de um elefante que, no século XVI, exactamente em 1551, sendo rei D. João III, foi levado de Lisboa a Viena. Pressenti que podia haver ali uma história e fi-lo saber a Gilda Lopes Encarnação. Ela achou que sim, ou que talvez, e prontificou-se para me ajudar a obter a indispensável informação histórica (Saramago, 2008, s/p – grifo nosso).

Como explicitado no fragmento de abertura da obra, temos um fato histórico que é apropriado e recontado por meio do ato ficcional. Contudo, este “recontar” centra-se na busca por figurar a subjetividade daqueles que viveram tais fatos. O fato, por si só, é apenas mais um acontecimento. Possibilitar a apreensão dos pensamentos, dos sentimentos, do interior de cada indivíduo participante, torna-se o objetivo central dessa forma artística, ou seja, o que pensaram e sentiram essas “pequenas figuras”. Tem-se, portanto, nesse processo criativo a relação complexa entre Literatura e História, entre a forma estética e a vida social.

Este debate entre Literatura e História, que remonta aos escritos de Aristóteles e continua atuante na crítica literária, não será desenvolvido aqui. Contudo, salienta-se como essa relação se forma por um movimento inerente e fundante, que não deve ser reduzido a uma simples oposição ou ambiguidade. Essa complexa interação entre Literatura e História baseia-se tanto no contexto ao qual a obra é produzida quanto refere-se à sua própria dinâmica interna, enquanto forma estética. Assim, a

História, como realidade objetiva, se subjetiva ao tornar-se elemento construtor da própria forma literária. [...] tem-se uma história que penetra a obra literária, por ser objetiva e real, bem como a própria obra literária faz História ao se constituir como forma de subjetivação humana, forma específica de reflexão sobre a vida humana. Essa subjetivação da História não é a simples citação de acontecimentos ou personalidades históricas, mas a conjugação entre esses diversos elementos que, ao serem ficcionalizados,

são parte da vida social e pertencem ao mesmo tempo à forma literária. (Rosa, 2015, p. 44).

Nesse sentido, este artigo busca compreender como a narrativa em *A viagem do elefante* parte de um acontecimento factual para tratar da constituição do homem e da civilização humana – o devir-humano. Conforme Jameson (2007, p. 185), verificamos como a condição essencial da presença da História na obra de arte se dá em uma organização que opõe um “plano público ou histórico (definido seja por costumes, eventos, crises ou líderes) e um plano existencial ou individual representado por aquela categoria narrativa que chamamos de personagens”. O destino desses personagens, levados a cruzar parte da Europa, manifesta tanto a singularidade de vidas como a particularidade de vivências que fazem parte de um movimento maior, que é a história humana, já que, como desenvolveremos a seguir, as personagens desta narrativa defrontam-se com os limites da própria condição humana quando tentam compreender a realidade que as rodeia. Limites estes que, perseguindo os passos do escritor, nos instigam a pensar o próprio ato narrativo: como recontar a história humana? Como apreender a essência dessas pequenas figuras? Na busca por refletir sobre essas questões, iniciemos por um fragmento:

Aqui mesmo um da cavalaria acaba de perguntar o que tem andado na cabeça de todos, E tu, ó conarca, que raio vais tu fazer com o elefante a viena, Provavelmente o mesmo que em lisboa, nada de importante, respondeu subhro, irão dar-lhe muitas palmas, irá sair muita gente à rua, e depois esquecem-se dele, assim é a lei da vida, triunfo e olvido, Nem sempre, Aos elefantes e aos homens, sempre, embora dos homens eu não deva falar, não passo de um indiano em terra que não é sua, mas, que eu conheça, só um elefante escapou a esta lei, Que elefante foi esse, perguntou um dos homens das forças, Um elefante que estava moribundo e a quem cortaram a cabeça depois de morto, Então acabou-se tudo aí, Não, a cabeça foi posta no pescoço de um deus que se chama ganeixa e que estava morto, fala-nos desse tal ganeixa, disse o comandante. (Saramago, 2008, p. 69)

Este trecho, pertencente à parte 5<sup>1</sup> da obra *A viagem do Elefante*, concentra uma série de aspectos importantes para a compreensão da narrativa. Trata-se de parte de um diálogo, realizado durante a ida da comitiva responsável por levar o elefante Salomão a ser entregue de presente ao Arquiduque Maximiliano da Áustria. Estão ainda em território português, descansando após uma forte chuva. Subhro, o cuidador que acompanha o elefante desde sua vinda da Índia, conversa com o Comandante, responsável pelo pelotão, e com alguns guardas e serviçais da comitiva.

O primeiro aspecto que se evidencia neste trecho, fundamentando toda a parte 5 e a própria narrativa, é a presença de dois pontos de vista, de dois mundos ali representados na voz e no discurso das personagens. Primeiro, tem-se a curiosidade de como será a vida de Subhro e do Elefante em Viena, depois segue-se ao debate sobre as crenças e os mitos, até chegar, já no final dessa parte, na relação complexa entre homem e natureza. Ao tratar de sua percepção sobre a vida, que para Subhro seria o “triunfo e o esquecimento”, o que se ouve é uma negativa, ao menos parcial; “nem sempre”. A isso, Subhro concorda e resolve contar a todos a história de Ganeixa, deus indiano, e do elefante que lhe cedeu, após morto, a cabeça. Nesse entrecortar de falas e de discursos, já se mostram esse contraste entre Ocidente e Oriente. Para seus ouvintes cristãos, um deus que após criado e morto ressuscita ao lhe ser dada a cabeça de um elefante, é, sem dúvida alguma, “histórias de carochinha”, como resmunga um dos soldados. Sem perder tempo, e com uma necessidade de verdade que parece não se amedrontar com a Inquisição à porta, Subhro rebate, em tom de pergunta: “Como daquele que, tendo morrido, ressuscitou ao terceiro dia” (Saramago, 2008, p. 73).

Mais que um embate entre crenças e mitos, próprio do século XVI, marcado pela Inquisição e pelo contato de culturas promovido pelas relações comerciais e exploratórias entre Índia, África, América e Europa, esse debate traz em si questões centrais sobre a relação entre forma literária e processo social: como conhecemos o mundo? Como o apreendemos? As

---

<sup>1</sup> A obra é dividida em capítulos sem títulos. Para facilitar a análise, cada capítulo foi identificado como uma parte, marcada a partir da sequência numérica.

personagens se defrontam com duas formas, diferentes entre si, mas que se aproximam como formas de apreensão da realidade que nos rodeia.

Essa problemática ganha força nesta parte 5. O diálogo, acima mencionado parcialmente, é ouvido pelos moradores que, curiosos, querem ver o elefante. Apesar de “ao princípio não compreenderem de que se estava tratando, não entendiam os nomes, tinham acentuações estranhas” (Saramago, 2008, p. 75), o que puderam compreender é que “[...] o elefante era deus” (Saramago, 2008, p. 75). Ansiosos pela descoberta, vão ao padre da comunidade que, obviamente, os dissuade.

Mas, esse exercício de refletir sobre o mundo, sobre a realidade que os rodeia, dá coragem a um dos moradores de questionar ao padre afirmações teológicas profundas:

Senhor Padre, disse, esse caso sempre me fez confusão na cabeça, Porquê, Não percebo por que tinham esses porcos que morrer, está bem que Jesus tinha feito o milagre de expulsar os espíritos imundos do corpo do geraseno, mas consentir que eles entrassem nuns pobres porcos que nada tinham a ver com o caso, nunca me pareceu uma boa ideia de acabar o trabalho, tanto mais que, sendo os demónios imortais, porque se não o fossem Deus ter-lhes-ia acabado com a raça logo à nascença, o que quero dizer é que antes que os porcos tivessem caído à água já os demónios se haviam escapado, em minha opinião Jesus não pensou bem. (Saramago, 2008, p. 79)

Novamente, como é de se esperar, o padre simplesmente pergunta: “E tu quem és para dizerdes que Jesus não pensou bem” (Saramago, 2008, p. 79) e encerra a questão lembrando ao questionador e a todos os ouvintes que a Inquisição poderá chegar.

Verifica-se, então, que desde o debate entre o cuidador Subhro e os homens da comitiva, até as afirmações propostas por esse personagem, que nem sequer é nomeado na narrativa, se transfigura, literariamente, a necessidade humana de compreender o mundo, apreender sua realidade.

De forma muito simples, essa personagem, em sua relação concreta com o cotidiano, sendo provavelmente um criador de animais ou agricultor, que sem saber ler, mas ouve com atenção a leitura da Bíblia – mesmo

lenta e com dificuldade – por sua filha, questiona como um trabalho tão importante (libertação de espíritos maus) não é feito de forma conclusiva, efetiva. Em sua simplicidade de raciocínio, construído pelo contato real com a práxis cotidiana, sua questão impossibilita qualquer resposta do padre. Em sua simplicidade, apreende um pouco mais o mundo que o rodeia.

Como está nesses fragmentos apresentados, essa busca por compreensão, que se conecta com a vida cotidiana, se deu na história humana pela criação de mitos, de crenças, até chegar a explicações mais complexas, como as das ciências. Esta obra, ao revisitar o passado e problematizar a História, demonstra como tais apreensões da realidade precisam estar intimamente associadas à vida material: ora estão mais apegada à natureza, como na explicação hindu, cujos deuses possuem uma íntima ligação com o mundo natural; ora extremamente humanizada, como na tradição Ocidental, cujo deus é a imagem e semelhança do próprio homem, já separado de seus instintos naturais; ora, intimamente ligada ao mundo do trabalho, ao fazer do cotidiano.

Como reflexo do mundo objetivo (Lukács, 1970), essa tentativa humana de compreender a realidade mostra-se como um movimento ontológico, que se dá tanto no momento de reconhecimento do que se vê – do objeto, como neste mesmo instante o estabelecimento do próprio ser, que se forma nessa relação entre si mesmo, como sujeito, e o seu objeto. Cheio de coragem, o personagem que questiona uma das mais altas autoridades – o padre – passa a se sentir um “porta-voz que ia tomando mais a sério a sua função” (Saramago, 2008, p. 79), reconhecendo-se parte desse gênero humano que constrói o mundo à sua volta; tornando-se, mesmo que por um momento ínfimo, sujeito de sua reflexão sobre a vida humana.

Não podemos nos esquecer de que a narrativa se passa no século XVI, momento no qual o contato de diferentes culturas, somado aos processos de evolução da mercantilização, geram uma mudança nas bases econômicas, sociais e culturais de todo o Ocidente: o nascimento do

capitalismo. De uma forma estratificada e teocêntrica de vida social, o mundo europeu torna-se humanista e depois renascentista, cuja centralidade do homem sucumbirá, séculos depois, na fase apologética da

burguesia. Não nos cabe aqui detalhar tal movimento, contudo, esta é a base que parece sustentar a narrativa: por meio do discurso e da ação das personagens, mesmo que circunscritas a sua realidade ficcional, fundamenta-se o princípio ontológico de constituição da própria humanidade. Isso demonstra como esta se formou, concretamente, portanto, em pleno embate entre Ocidente e Oriente, entre Cristianismo e Hinduísmo, entre a forma concreta de ver o mundo e as teorias já consagradas e impostas.

Neste sentido, antes de avançarmos, cabe salientar que, neste artigo, não se desconsidera a leitura que se faz mais comumente da obra *A viagem do Elefante* como uma metaficção<sup>2</sup> da História de Portugal. Contudo, tentamos construir uma outra chave de leitura, que perpassa a necessária revisão crítica feita pela obra, mas que percebe uma busca de ampliação desse caráter histórico, baseada na relação entre forma e conteúdo, já que o próprio enredo rompe as fronteiras portuguesas. Ademais, devemos recordar a centralidade de Portugal tanto na Europa como nas relações econômicas e comerciais realizadas em outros continentes no século XVI. Estes aspectos nos conduzem a pensar não apenas em uma revisão da história portuguesa, mas uma preocupação em pensar a história da humanidade, como se pretende evidenciar na obra.

Assim, esse princípio – tentativa humana de compreender a realidade – se intensifica no fim da parte 5. Já dispostos no caminho, a comitiva enfrenta um grande nevoeiro, ao adentrarem uma mata fechada. Um dos serviçais resolve “puxar o lustro à prosa para sacar alguns reflexos poéticos sem pinta de originalidade” (Saramago, 2008, p. 87) e acaba por se separar do grupo e se perder em plena mata.

É interessante notar que esse ímpeto de “sacar alguns reflexos poéticos” se dá logo após o episódio em que o padre, após dissuadir seus fiéis de

---

<sup>2</sup> O conceito “metaficção historiográfica”, de Linda Hutcheon (Poética do Pós-Modernismo: história, poesia, ficção, de 1980), caracteriza as narrativas que se baseiam no questionamento do ato ficcional (ou da própria ficção) e a já estabelecida historiografia oficial. Assim, esses textos se propõem a problematizar o processo de criação do texto, percebendo – e questionando – no discurso historiográfico seus limites e parâmetros de construção. Nas palavras da autora: “nos pede que lembremos que a própria história e a própria ficção são termos históricos e suas definições e suas inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo” (Hutcheon, 1980, p. 141).



que o elefante não é deus, resolve fazer um ritual que se assemelha tanto a um benzimento como a um exorcismo, mas que no fim não é nem um, nem outro, já que o padre não realiza a ação e acaba sendo atingido por um coice do elefante. Nesse momento da narrativa, o fazer poético se aproxima dessa tentativa de compreensão da realidade, do mundo à sua volta. Voltaremos a esse ponto mais à frente. Perdida, esta personagem, que também não recebe nome próprio, se angustia, teme ser atacada por lobos, mas não consegue sair do lugar:

a perna direita adiante, para esconjurar os malefícios do destino e dos seus poderosos aliados, a sorte e o acaso, a perna esquerda de repente duvidosa, e o caso não era para menos, pois o chão deixara de poder ver-se, como se uma nova maré de nevoeiro tivesse começado a subir. (Saramago, 2008, p. 87)

Perdida e isolada, a personagem resolve esperar uma provável missão de resgate, que jamais chegaria. Ao esperar, adormece. Até que ouve um largo e alto grito do elefante Salomão. O primeiro barrito a aturde, o segundo, ainda mais potente, lhe dá forças para seguir:

O homem já vai atravessando à carga, de lança em riste, enquanto mentalmente implora, Outra vez, Salomão, por favor, outra vez. E Salomão fez-lhe a vontade, soltou novo barrito, menos forte, como de simples confirmação, porque o naufrago que era já deixara de o ser, já vem chegando, aqui está o carro da intendência da cavalaria, não se lhe podem distinguir os pormenores porque as coisas e as pessoas são como borrões indistintos. (Saramago, 2008, p. 89)

Esta cena, como parte desse movimento do esforço humano de compreensão da realidade, intensifica, de forma bastante contundente, essa necessária relação entre sujeito e objeto, entre este que se torna “ser” ao apreender e romper suas barreiras naturais, tornando o meio natural, no caso o barrito do Elefante, em seu próprio mecanismo de localização e, conseqüentemente, salvação.

É importante notar como esse ato, esse despertar da personagem pelo grito do animal que a faz se guiar pela mata, por meio do uso intensivo de seus sentidos, figura, ao mesmo tempo, tanto uma ação ligada ao contexto da narrativa, da ação ali processada, como remete em si o passado necessário da constituição do homem como um ser que, sendo natural, se separa da natureza, tornando-a seu objeto. Este trecho, que se soma à tentativa das personagens de compreenderem o mundo à sua volta, como princípio organizador da narrativa, retoma um aspecto central dessa história humana: a ontologia do ser social.

Ao tratar da formação desse ser social na história humana, Lukács afirma que:

Trata-se, muito antes, dos problemas da vida cotidiana que emergem nas condições históricas dadas, nas situações de classe existentes e nas correspondentes atitudes da humanidade diante de uma realidade social imediatamente dada para si – incluída a natureza por ela mediada [...]. (Lukács, 2015, p. 24)

Assim, similar ao ato originário, a personagem age guiada por seus sentidos de forma a reagir ao ambiente, reagir à hostilidade que a mata fechada e com forte neblina a prende. Ao ouvir o grito do Elefante, transforma sua ação de correr, sua percepção da direção, sua força vital como determinadas por sua vontade e não mais determinadas pelas leis naturais. A personagem torna-se sujeito de suas potencialidades. E para o sujeito

Todo e qualquer ato humano constrói efetivamente novos objetos e novas relações sociais. [...] é essa propriedade essencial do trabalho – ser um tipo de reação ao ambiente que produz algo ontologicamente antes inexistente, algo novo – que lhe possibilita destacar os homens da natureza [...] é a capacidade essencial de, pelo trabalho, os homens construir um ambiente e uma história cada vez mais determinada pelos atos humanos e cada vez menos determinadas pelas leis naturais, que constitui o fundamento ontológico da gênese do ser social. E toda essa processualidade tem, no processo de generalização detonado pelo trabalho, seu momento fundante. [...] o devir- humano dos homens. (Lessa, 2007. p. 134 – grifos nossos)

Assim, a liberdade do homem manifesta-se em sua ação sob a natureza. Tal ação caracteriza-se pelos movimentos de objetivação e de exteriorização. A ação do homem sobre a natureza e posteriormente sobre as relações sociais manifestam-se por meio da capacidade da prévia-ideação, ou seja, da capacidade de construir mentalmente aquilo que ainda não está concretizado no mundo.

Tal capacidade, como bem salienta Lessa ao tratar das concepções ontológicas de Lukács, ao se processar, precisa incorporar: “o patamar de desenvolvimento sociogenérico já alcançado pela humanidade, como também generaliza a situação presente ao confrontá-la com o passado e com o futuro” (Lessa, 2007, p. 79). Assim, o processo de acumulação, que permeia a objetivação, constitui-se no momento em que “a ideia [é] tornada objeto” (Lessa, 2007, p. 38).

Trata-se, portanto, de se pensar na consciência humana como essa mediação entre o homem e a natureza, formada a partir da relação concreta entre o indivíduo e o meio natural, que possibilitada pela necessidade constitui, nesse longo processo formativo, um mundo exclusivo para os homens, em que o tudo ao redor do homem se torna mundo humano.

Nossa personagem está em busca da compreensão do mundo, da tomada de consciência do mundo ao seu redor, foge de seu trabalho rotineiro na condução da comitiva, tenta produzir poesia; se vê em confronto direto com um mundo natural hostil mas que, por meio de seus sentidos já humanos, por meio do barulho de uma animal que retirado de seu ambiente natural também se coloca a serviço dos desejos e das vontades humanas, reproduz em si o ato original: torna a “natureza inteira seu corpo inorgânico, tanto na medida em que ela é um meio de vida imediato, quanto na medida em que ela é objeto/matéria e o instrumento de sua atividade vital” (Marx, 2004, p. 84).

Essa experiência, vivenciada pela personagem, ao nos remeter ao que denominamos anteriormente como “ato originário”, traz em si uma complexidade que merece nossa atenção. Aponta-se uma originalidade, contudo, como aspecto fundante, já que, como nos ensina Marx (2004), trata-se de um processo dialético em que a formação desse ser genérico se dá no momento em que a natureza se torna objeto, cujo processo

(exteriorização) se efetiva por meio da repetição e da acumulação necessária à generidade:

O ser social que se particulariza pela incessante produção do novo, por meio da transformação do mundo que o cerca de maneira conscientemente orientada, teleologicamente posta. [...] o ser social pode existir e se reproduzir apenas em uma contínua e ineliminável articulação com a natureza [...] há uma articulação efetiva, fundamental, entre ser social e natureza. (Lessa, 2007, p. 25)

Contudo, só esta personagem ouve o grito do Salomão. De forma irônica, o próprio narrador a chama de “maníaco dos barritos” (Saramago, 2008, p. 90) e Subhro lhe atribui uma “febre do nevoeiro” (Saramago, 2008, p. 91). Sem sabermos ao certo, surgem-nos muitas questões: seria apenas a imaginação dessa personagem? Seria somente mais uma história de explicação de como encontrou a comitiva? Ou parte de seu devaneio poético?

Somado a essa incerteza, o narrador, que até então vinha nos guiando pela narrativa, também nos apresenta problemas. O primeiro deles está no fragmento a seguir:

Outra ideia nos ocorreu agora, bastante mais incômoda, suponhamos que este nevoeiro é dos que corroem as peles, a da gente, a dos cavalos, a do próprio elefante, apesar de grossa, que não há tigre que lhe meta o dente, os nevoeiros não são todos iguais, um dia se gritará gás, e ai de que não levar na cabeça uma celada bem ajustada. (Saramago, 2008, p. 89).

Neste momento, semelhante à personagem que se coloca a devanear, o narrador também faz uma pausa no seu relato para expor uma ideia, mesmo sentindo-a incômoda. Para nós e para o narrador, que sempre se mostrou à frente de seu tempo, é fácil compreender o incômodo. É nítida a relação que se estabelece entre esse nevoeiro, próprio do mundo natural, que se esvai com a chegada do sol; e o “nevoeiro” humano, de gás, como o utilizado como arma de guerra. Não foi a primeira vez que o narrador se coloca entre esses dois tempos: a contemporaneidade,

se aproximando do leitor; e o passado, estando ao lado das personagens. Como na parte 3, em que partindo da pergunta de Subhro feita ao Comandante sobre a distância já percorrida na viagem, o narrador passa a refletir sobre as várias formas de nomear a distância e como cada uma delas carrega sua relação com seu tempo. Por fim, o narrador expõe:

Teremos portanto neste relato dois discursos paralelos que nunca se encontrarão, um, este, que podemos seguir sem dificuldade, e outro que, a partir deste momento, entra no silêncio. Interessante solução. (Saramago, 2008, p. 37-38).

Essa “interessante solução” demonstra como se trata de um narrador que contemporâneo de seu leitor, volta ao passado para acompanhar de perto a vida das personagens, pertencendo, portanto, a esses dois tempos. Assim, ao supor um outro tipo de nevoeiro, o do Holocausto na Segunda Guerra Mundial ou do Napalm utilizado no sudoeste Asiático durante a Guerra entre Estados Unidos e Vietnã, por exemplo, esse narrador – que transita pela História – faz seu leitor também se movimentar por ela. Saímos, abruptamente, do século XVI para nos confrontar com a história humana do século XX.

Retomando a narrativa como uma tentativa de representação da história humana, seja pela busca do conhecimento e apreensão da realidade, seja pelo enfrentamento das barreiras do mundo natural, esse deslocamento abrupto ao qual nos conduz o narrador faz com que a necessidade de rever a história humana não esteja mais apenas no trilhar das personagens, na sua busca por compreender sua realidade, mas em um caminho que cabe ao leitor trilhar também. Este deve não apenas acompanhar a trajetória das personagens, deve, por meio dela, repensar a sua própria história, a história da humanidade. Como saímos do domínio das forças da natureza, que constituiu nossa liberdade e evolução, para o massacre de nossa própria espécie?

Junto a este problema, o narrador nos impõe outro: este homem, serviçal da comitiva, ao fim da parte 5, após tentar escrever poemas, perder-se na mata durante um nevoeiro, ouvir e se guiar pelos barritos

do Salomão, retornar ao pelotão, desaparece como uma bolha de sabão. Como isso é possível? O narrador, que até então nos guiava por meio de sua narrativa, afirma como as onomatopeias o auxiliam, já que precisa nos contar que este homem simplesmente desaparece. Para isso, nada melhor que um “plof”:

O certo é que o sol, como uma imensa vassoura luminosa, rompeu de repente o nevoeiro e empurrou-o para longe. A paisagem fez-se visível no que sempre havia sido, pedras, árvores, barrancos, montanhas. Os três homens já não estão aqui. O conarca abre a boca para falar, mas torna a fechá-la. O maníaco do barritos começou a perder consistência e volume, a encolher-se, tornou-se meio redondo, transparente como uma bola de sabão, se é que os péssimos sabões que se fabricam neste tempo são capazes de formar aquelas maravilhas cristalinas que alguém teve o gênio de inventar, e de repente desapareceu da vista. Fez ploft e sumiu-se. Há onomatopeias providenciais. Imagine-se que tínhamos de descrever o processo de sumição do sujeito com todos os pormenores. Seriam precisas, pelo menos, dez páginas. Plof. (Saramago, 2008, p. 92)

Tal acontecimento, mais que sobrenatural, parece acontecer aos olhos de todos: de soldados, de Subhro, do Elefante. Porém, sem nenhum espanto, o “fato” desaparece da narrativa. Assim como a personagem pode ter imaginado sua aventura na mata, é como se o próprio leitor tivesse imaginado sua existência. A certeza nos acontecimentos deixa de existir nesta parte.

Nas partes anteriores da narrativa, parte-se de um conhecimento baseado em explicações míticas e místicas, ligadas às vezes à práxis e ao cotidiano, ora mais próximo, ora mais distante da natureza, para um avanço científico de domínio da natureza que propicia a construção das armas de guerra, das câmaras de gás. Este narrador que transita no tempo e na História expõe os fatos em confronto com essa necessidade humana de conhecer e de se fazer sujeito. Contudo, o que significa esta mudança abrupta? Este momento singular em que o fazer poético se aproxima ao sobrenatural destacando-se de todo o resto da narrativa?

Na tentativa de responder a esta questão, faz-se necessário sairmos um pouco da trama do texto para problematizarmos o fazer literário a partir de seu escritor. O enredo parte de um acontecimento factual: a viagem de um Elefante, de Portugal à Áustria no século XVI. No decorrer da obra, muitos são os fatos históricos remetidos além da própria viagem: como a Inquisição, a Colonização, o Protestantismo com Lutero, entre outros, que permitem que os acontecimentos históricos se constituam como um “pano de fundo” para a trama, que permitirá acompanhar a intimidade dessas pequenas personagens que viveram essa época.

Assim, o narrador, na maior parte da obra, mesmo transitando por épocas diferentes, tem seus pés bem fincados no factual, acompanhado as falas e os sentimentos de suas personagens. Partindo, portanto, de um fato real, Saramago decide escrever não apenas o que aconteceu, ou seja, a então viagem de um elefante; mas compor o que poderia ter acontecido, ou seja, a *mimesis* nos termos aristotélicos da *Poética*, possibilitando representar aquilo que cada um desses atores “reais” poderiam ter vivido, reescrevendo assim a própria história.

Nesse ato, de recompor a história, o artifício do ficcional, da imaginação, do irreal se torna a ferramenta central. Como saber o que pensou ou sentiu o Conarca real do século XVI? Impossível saber o que aconteceu, porém pode-se reconstruir aquilo que ele poderia ter sentido, o que que poderia ter-lhe acontecido. Nesse ato de reconstrução das ações humanas a partir da imaginação está o princípio constitutivo da arte literária. Dar nome e vida a estas personagens permite não apenas recontar a história, mas reconstruí-la, apreendê-la e, principalmente, refletir sobre ela.

Ao acompanharmos a trajetória de Subhro, sua integridade nas ações, sua busca de adequação a um mundo muito diferente do seu, repensamos a trajetória da humanidade, a relação entre Oriente e Ocidente, o processo Colonizador, do domínio de povos, a necessidade e os problemas tão recorrentes da imigração. Enfim, na breve história do Conarca nos defrontamos com a nossa própria história.

Na narrativa, transfigura-se a constituição do destino humano – o devir e o embate com o mundo natural – e o narrar, como também parte essencial desse processo constitutivo, inerente a ele. A quebra abrupta que a

parte 5 causa na narrativa, retirando o enredo da aproximação realista da História para uni-lo ao fantasioso e sobrenatural, estabelece essa íntima relação, pois esse rompimento não se dá distanciando-se do texto, mas se efetiva ao se problematizar o próprio ato de narrar. A onomatopeia torna-se mais uma solução interessante para se contar aquilo que muitas vezes não se tem mais palavras. Como contar o Holocausto e tantas outras tragédias? Como narrar as misérias humanas?

Essa dificuldade em narrar, que se inicia na parte 5, vai tomando força nas partes posteriores, chegando em seu auge na parte 16. No trecho a seguir vemos o narrador refletindo sobre o ato ficcional, conforme tem se apontado neste artigo:

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. Ou conarca, apesar das descabeladas fantasias a que, por origem ou profissão, parecem ser atreitos. (Saramago, 2008, p. 225)

Dessa reflexão, chega-se ao momento crucial em que o narrador afirma “Faltam-me as palavras. Efectivamente falta-nos as palavras” (Saramago, 2008, p. 239). Desta vez, nem as onomatopeias pode auxiliar o narrador. Como a personagem que não consegue escrever poemas, o narrador também não encontra mais as palavras necessárias.

Como vimos, o fazer poético se aproxima dessa tentativa de compreensão da realidade, do mundo à sua volta. A obra encena em si o ato propriamente humano de constituição de si, de confronto com o mundo ao mesmo tempo que se autoquestiona sobre o narrar, sobre o contar e sobre o ato ficcional. A ficção, na obra, deixa de ser apenas a “mentira” para torna-se uma outra forma de conhecer a História; uma forma que

felizmente, graças a inesgotável generosidade da imaginação, cá vamos suprimindo as faltas, preenchendo as lacunas o melhor que se pode, rompendo passa-



gens em becos sem saída e que sem saída irão continuar, inventando chaves para abrir portas órfãs de fechaduras ou que nunca tiveram (Saramago, 2008, p. 221)

Na busca por inventar chaves para portas sem fechaduras, a arte literária, como ação essencialmente humana, torna-se meio e fim para a constituição e compreensão do desenvolvimento dos homens. Mais que a representação do factual, é a *mimesis* das ações humanas, do devir-humano, como algo que é ao mesmo tempo a reprodução do cotidiano e resultado da criação/invenção humana, que ao ser construído/criado pela narrativa possibilita ao homem um conhecimento mais profundo da sua realidade.

Portanto, esta narrativa transfigura, em sua relação entre a forma literária e a vida social, como um ser constitutivo do mundo, o homem, se determina ao habitar e agir sobre esse mundo. Temos daí a relação intrínseca entre as ações humanas: por um lado construir seu mundo humano concreto, superar os limites naturais; por outro construir o mundo ficcional, por meio da relação dialética entre a forma artística e seu conteúdo. A narrativa ao tratar do devir-humano, retomando o ato original que nos tornou homens e mulheres, conjuga a esse ato o seu próprio narrar, o seu procedimento constitutivo enquanto arte literária, mostrando-se parte essencial da vida humana, parte fundamental da consciência de si e do mundo.

Nesse sentido, a narrativa *A viagem do Elefante*, como parte de uma vasta e importante obra de um dos maiores autores portugueses transfigura, por meio de suas personagens e de seu narrador, tanto a história humana como o próprio fazer literário. Nesta obra, encena-se, como tentamos demonstrar, o devir-humano, em que o fazer-se homem e fazer a arte literária se conjugam como parte essencial da história da humanidade, estabelecendo-se por meio da complexa relação entre História e ficção, demonstrando o potencial da arte como forma de compreensão do passado e atuação no presente, já que capta a força humana de construção da sua própria história. Recordação esta tão necessária em tempos atuais.

## Referências

- ARISTÓTELES (1966). *Poética*. Introdução, tradução e comentários de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo.
- GOMES, Á. C. (1993). *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: Edusp.
- LESSA, S. (2007). *Para compreender a ontologia de Lukács*, (3.<sup>a</sup> ed.). Ed. Ijuí: Unijuí.
- LUKÁCS, G. (1966). *Estética*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona; México: Ediciones Grijalbo.
- (2009). *Arte e Sociedade. Escritos Estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- (2015). *Para uma ontologia do ser social II*. Tradução de Ivo Tonet, Nélcio Schneider e Ronaldo Vielmi Fortes. São Paulo: Boitempo – Edição Kindle.
- MARX, K. (2004). *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo.
- (2007). *O 18 Brumário de Luis Bonaparte*. Tradução revista por Leandro Konder. São Paulo: Martin Claret.
- MÉSZÁROS, I. (2007). *O desafio e o fardo do tempo histórico. O socialismo no século XXI*. Tradução de Ana Cotrim e Vera Cotrim. São Paulo: Boitempo.
- REIS, Carlos. (2016). *Pessoas de Livro. Estudos sobre a Personagem*. Coimbra, Portugal: Imprensa da Univ. de Coimbra.
- REIS, C. e Lopes, A. C. M. (1988). *Dicionário da teoria da narrativa*. São Paulo: Ática.
- REMÉDIOS, M. L. R. (1986). *O romance português contemporâneo*. Santa Maria: Edições UFSM.
- ROSA, D. S. (2005). *Estratégias narrativas em José Saramago*. Monografia – Teoria Literária e Literatura. Brasília: Universidade de Brasília.
- ROSA, D. (2015). *Poesia e história em Pedro Páramo, de Juan Rulfo*. Curitiba: Blanche.
- ROSA, D. e Vale, F. (2015). *Forma estética e consciência histórica: prática de crítica literária dialética*. Curitiba: Blanche.
- SARAMAGO, J. (2008). *A viagem do Elefante*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SILVA, J. C. (2009). *Uma longa viagem com José Saramago*. Porto: Porto Editora.

DIEGO JOSÉ GONZÁLEZ MARTÍN

ORCID: 0000-0001-8872-3630

**EL CONCEPTO DE CIUDADANÍA  
EN EL TEATRO DE JOSÉ SARAMAGO**

**THE CONCEPT OF CITIZENSHIP  
IN THE JOSÉ SARAMAGO THEATER**

**O CONCEITO DE CIDADANIA NO TEATRO  
DE JOSÉ SARAMAGO**

**RESUMEN:** Aunque la producción teatral de José Saramago no fue muy prolífica a lo largo de su dilatada vida literaria (apenas cinco títulos) consideramos que en ella podemos encontrar todas las claves de su compromiso ciudadano. José Saramago nunca desvinculó su trabajo de escritor de sus responsabilidades como ciudadano. En nuestra comunicación trataremos de analizar el concepto de ciudadanía en el teatro de José Saramago. Partiremos de una breve descripción del concepto de ciudadanía para enseguida abordar el contexto social en el que se desarrolla la vida de JS con el objetivo de procurar entender las motivaciones personales que le llevan a adquirir su compromiso cívico. Por último analizaremos cada una de sus obras de teatro analizando los valores que subyacen en las mismas, relacionados con el ejercicio de esa ciudadanía. Finalizaremos nuestra comunicación estableciendo una serie de conclusiones tendentes a justificar la relación entre la obra y el compromiso cívico de nuestro autor.

**Palabras clave:** Ciudadanía, Teatro, José Saramago, 1922-2010, Compromiso, Valores.

**ABSTRACT:** José Saramago's theatrical production was not very extensive throughout his literary life, having edited only five titles. However, we believe that in it we can find all the keys to his commitment to citizenship. José Saramago has never separated his work as a writer from his responsibilities as a citizen. In our communication we will analyze the concept of citizenship in the theater texts of José Saramago. We will start with a brief description of the concept of citizenship, and then address the social context in which JS's life takes place, with the aim of understanding the personal motivations that led him to assume a civic commitment. Finally we will analyze each of theatrical texts, highlighting the underlying values related to the exercise of this

citizenship. We will conclude our paper by establishing a series of conclusions to relate the literary work with the civic commitment of this author.

**Keywords:** Citizenship, Theater, José Saramago, 1922-2010, Commitment, Values.

**RESUMO:** A produção teatral de José Saramago não foi muito profícua ao longo da sua vida literária, tendo editado apenas cinco títulos. No entanto, consideramos que nela podemos encontrar todas as chaves do seu compromisso de cidadania. José Saramago nunca separou o seu trabalho enquanto escritor das suas responsabilidades enquanto cidadão. Na nossa comunicação iremos analisar o conceito de cidadania nos textos de teatro de José Saramago. Partiremos de uma breve descrição do conceito de cidadania, para de seguida abordar o contexto social em que decorre a vida de JS, com o objetivo de procurar compreender as motivações pessoais que o levaram a assumir um compromisso cívico. Por último analisaremos cada uma das suas obras de teatro, evidenciando os valores subjacentes relacionados com o exercício dessa cidadania. Finalizaremos a nossa comunicação estabelecendo uma série de conclusões com vista a relacionar a obra escrita com o compromisso cívico deste autor.

**Palavras-chave:** Cidadania, Teatro, José Saramago, 1922-2010, Compromisso, Valores.

O Teatro é esse espaço de compromisso que a Civilização encontrou para que tudo pudesse ser dito de forma séria ou divertida, em ambos os casos de modo responsável e espiritualmente elevado. O Teatro é um assunto muito sério! O Teatro dá uma outra dimensão às nossas vidas! Esta casa de janelas para fora – como um dia lhe chamou o actor Costa Ferreira – é a morada mais comunitária que o Homem inventou. Aqui, todos nós somos TODOS e cada um é o que é na sua infinita Liberdade. Haverá lugar mais comprometido com o respeito pela dimensão individual do ser humano e, ao mesmo tempo, com a sua dimensão colectiva? Se há, não o conheço.

Luis Vicente

Jornal do Leites,

Setembro a Dezembro 2017

Hace veinticuatro años Saramago impartió una conferencia en Vigo con el título de “Será sábio quem se contenta com o espectáculo do mundo?”, el célebre verso que Pessoa puso en boca de Ricardo Reis (“que não tem nenhuma culpa da supina inépcia que o Pessoa o obrigou a escrever”) y que sirvió a Saramago para escribir uno de los libros más hermosos que se hayan podido escribir, para responderle que no, que

no es sábio quien se contenta con ser simple espectador del espectáculo del mundo. En esa conferencia Saramago tenía por objetivo “falar do compromisso na literatura, melhor dizendo, do compromisso cívico e político (não necessariamente partidário) do autor com o tempo em que vive (Saramago, 1995: 235)

Saramago murió en 2010, no es necesario recordarlo... “O homem acabou, não podemos pedir-lhe mais nada, mas a obra aí ficou, à espera do que sejamos capazes de pedir a nós próprios (Saramago, 1995: 242). Y lo que nos pedimos a nosotros mismos hoy es recuperar su pensamiento traducido en compromiso como ciudadano, a través de sus obras de teatro. José Saramago, en el libro de diálogos con Carlos Reis, afirma que nunca tuvo “qualquer espécie de motivação para escrever teatro” y que continua a “não tê-la, depois de ter escrito quatro obras de teatro”. (Reis, 2015: 119) Cuando dijo eso (1998) aún no había escrito *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido...*

En ese mismo libro dice que “todas as peças de teatro que escrevi resultaram de convites e de propostas, desde *A Noite*, que me foi pedida pela Luzia Maria Martins” (118). Saramago, que por aquél entonces apenas tenía una obra amplia publicada y menos aún experiencia como autor teatral, se preguntaba acerca del motivo del convite... “não sei por que carga de água se lhe meteu isso na cabeça (119).

Allá por 1977 o 1978 una directora de teatro portuguesa, Luzia Maria Martins, me pidió que escribiera una obra cuya acción pasara en la redacción de un periódico, tenía delante de si a un escritor sin ninguna experiencia teatral, salvo la que pudiese haber recibido como espectador asiduo, y esa misma, debo confesarlo, destituida de auténtica pasión. Se añadía a esto la circunstancia de que entonces era poco significativo, por no decir insignificante del todo, el trabajo que había realizado como novelista, el cual solo a partir de 1980, con la publicación de *Levantado del suelo*, comenzaría a definir un rumbo personal y un proyecto nítidamente caracterizado. Permanecerán siempre en el misterio las razones que impulsaron a Luzia Maria Martins a llamar a la puerta de alguien sin credenciales a la vista y con tan pocos créditos adquiridos. (Saramago, 2016: 21)

En la conferencia que Saramago impartió en el Paraninfo de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, el seis de noviembre de 1996, con el título de “El teatro de José Saramago por él mismo” desvela, en parte, ese misterio: “Ella, creo que me lo ha pedido por el hecho de que yo tenía alguna experiencia de periodismo, aunque una experiencia un poco particular porque yo no hice nunca una entrevista, ni un reportaje, ni una noticia.” (Postigo, 2011: 171)

Después del rechazo inicial, dos días después, Saramago decide aceptar la propuesta ya que tuvo

Una idea, la idea: la acción dramática transcurriría durante la noche del 24 al 25 de abril de 1974, el lugar sería la redacción de un periódico dócil a la dictadura y comprometido con ella. Mi experiencia periodística nacía, no obstante, de raíces muy diferentes: los dos años, 1972 y 1973, que trabajé como editorialista en el Diário de Lisboa, un vespertino de características democráticas, liberales en el sentido positivo que el término tenía entonces, y los ocho meses, de abril a noviembre de 1975, en los que ejercí las funciones de director adjunto en el Diário de Notícias, periódico desde siempre conservador, más o menos “oficializado” siempre, pero que durante aquel breve periodo estuvo abiertamente del lado de la revolución, al lado del pueblo trabajador. Mas no nos dejemos engañar: así como el Diário de Lisboa de los últimos tiempos de la dictadura no tenía en nómina únicamente a periodistas demócratas, tampoco el Diário de Notícias del “verano ardiente del 75” pudo librarse de la acción nociva de algunos periodistas de tendencia u obediencia fascista. De técnicas teatrales podía no conocer yo tanto cuanto me hacía falta, pero, en contrapartida, algo sabía de los conflictos y desaires político-ideológicos, de coherencia de toda la vida y de oportunismos de última hora, de ambiciones antiguas derrotadas y ambiciones nuevas preparándose para ocupar los lugares vacíos.

Con esos materiales humanos se hizo *La noche*, esa noche que así, de una forma u otra, más o menos dramáticamente, fue vivida en la prensa portuguesa, entre la esperanza y la alegría de unos y el despecho rencoroso de otros. (Saramago, 2016: 22-23)

Siguiendo los diálogos com Carlos Reis Saramago explica que “no caso de *Que Farei com Este Livro?* (1979) Foi o Joaquim Benite quem me disse: “Agora estamos nas celebrações do Camões, porque é que não escreves uma peça sobre Camões?” (Reis, 2015: 118). Y para escribir esa obra Saramago se documenta profusamente, utilizando con precisión datos históricos de la época. Así lo expresan Pascolati y Gatto (2013: 159) al señalar que

Em um primeiro momento, não notamos na peça nenhum desvio significativo em relação à história oficial; ao contrário, as datas são exatas e seguem a ordem cronológica apresentada pela maioria dos biógrafos de Camões. Em vez de insistir nas lendas que rondam seu nome, a peça procura afastá-lo de suas feições épicas. Não é o bardo endeusado que protagoniza a peça de Saramago, mas, sim, um Camões humanizado.

Y es al hombre Luís Vaz de Camões, en su más profunda humanidad, al que se refiere Saramago en su obra que, con “humildade orgulhosa ... vai chamando a todas as portas à procura de quem esteja desposto a publicar-lhe o livro que escreveu, sofrendo por isso o desprezo dos ignorantes de sangue e de casta, a indiferença desdenhosa de um rei e da sua companhia de poderosos, o escárnio com que desde sempre o mundo tem recebido a visita dos poetas, dos visionários e dos loucos”, tal y como escribió en su discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura. (Saramago, 2013: 78) Y de la censura de la Inquisición, no lo olvidemos.

Para Costa (1997: 173-174) “*Que Farei com Este Livro?* Revela-nos a José Saramago manejando a conjugação estético-informacional que melhores frutos propiciará para seu fazer literário: a do material de origem histórica. Trabalhando este material com liberdade e criatividade inusitadas quando dele normalmente se trata, e obtendo resultados de densidade literária indiscutível.” Por otro lado, en algunos de los poemas de *Os poemas possíveis* y em algunas de sus crónicas Saramago escribe sobre Camões para reflexionar acerca de las dificultades que el poeta encontró para poder publicar *Os Lusíadas*, “livro fundamental da literatura portuguesa.” (Saramago, 2009: 124)

De *Os poemas possíveis* Saramago selecciona, em su crónica *Epitáfio para Luís de Camões*, estos cuatro versos en los que se pregunta: “Que sabemos de ti, se versos só deixaste/ Que lembrança ficou no mundo que tiveste?/ Do nascer ao morrer ganhaste os dias todos,/ Ou perderam-te a vida os versos que fizeste?” para responder que “ainda não lhes encontrei resposta” (Saramago, 2010: 124)

En lo que se refiere a las crónicas, en el libro *Deste Mundo e do Outro* la crónica que lleva por título *São Asas* está dedicada al poeta, o más concretamente a la estatua del poeta...

A praça tem uma estátua de bronze: um homem alto, escuro, mais alto ali que qualquer de nós. Em todo o caso, há semelhanças entre a estátua e quem passa no largo. Tirante as diferenças do traje, é o mesmo vulto, o mesmo perfil. Dizem que é Luís de Camões. (Saramago, 2010: 63)

Para Pascolati y Gatto (2013: 159) Saramago en *Que farei com Este Livro?* “empresta a Camões a voz que o monumento nunca poderá possuir.”

En la conferencia a la que hemos hecho referencia ya anteriormente, al hablar de esta obra Saramago refiere el significado que le quiso dar a la frase final de Camões en la octava y última escena al recibir el libro, ya impreso de manos del sirviente de António Gonçalves.

Luis de Camões

(segurando o livro com as duas mão)

Que farei com este livro? (Pausa. Abre o livro, estende ligeiramente os braços, olha em frente.) Que fareis com este livro?

Y esto es lo que nos están preguntando todos los días, a todas las horas, no sólo los autores muertos, pero también los vivos; y no sólo los escritores, nos lo están preguntando los músicos, los pintores, nos lo están preguntando los filósofos, nos lo está preguntando la gente que busca pensar lo que es ser un ser humano y que a toda hora, hace esa pregunta ¿qué haréis vosotros con esto que yo he pensado, he escrito, he pintado, he compuesto? (Postigo, 2011: 178)



En lo que atañe a *A Segunda Vida de Francisco de Asís* (1987) la idea “nasce bastantes anos antes, de uma coisa desagradável, em Assis... Mais tarde o João Lourenço diz-me: “Podia-me fazer uma peça”; e eu respondo: “Tenho esta idéia, talvez isto resulte”. Acho que a peça não está inteiramente conseguida, não conseguí fazer aquilo que queria ou seja, diz aquilo que eu quero, mas formalmente não me agrada completamente. E a peça representou-se sem grande êxito, há que dizê-lo. (Reis, 2015: 118)

Respecto de la “cosa desagradável”, el próprio Saramago la explica en el texto *Memoria de una pieza antes de escrita*, que sirve de presentación a la obra en la edición española de su teatro completo

Viajando el autor por Italia fue, en la ciudad de Asís, a visitar los lugares franciscanos y, después de subir las místicas alturas de las ermitas, bajó a admirar las artes de la iglesia inferior y de la iglesia superior, hecho lo cual, deambulando, se topó con el mostrador de las quincallerías religiosas, especie de supermercado con imágenes del santo, miniaturas de la basílica, postales ilustradas, libros edificantes, madonas, crucifijos, rosarios, numerosos escapularios cuyo inventario no cabría aquí. Por detrás del mostrador, vistiendo el hábito, había franciscanos vendiendo (Saramago, 2016: 270)

Y de la vivencia de esta experiencia surge el argumento de la pieza de teatro con el regreso de Francisco de Asís y el encuentro con su “nueva” orden, que es ahora una gran empresa. Circunstancia que llevará a su fundador a intentar revertir la situación y encontrar el rechazo de los nuevos “ejecutivos” a volver a los orígenes, por lo que Francisco de Asís decide refundar la orden desde abajo con los pobres, pero estos se le rebelan con el argumento de que ellos no eligieron la pobreza.

Nosotros no tenemos nada que ver contigo, nosotros no hemos elegido la pobreza pero tú, sí la has elegido; entonces es un problema tuyo, no es un problema nuestro. Y San Francisco de Asís, aunque equivocado, se da cuenta de que lo malo es la pobreza, que la pobreza no es santa y entonces vuelve la espalda a la orden que había fundado; cambia, recupera su nombre de Juan y se va a vivir, a luchar contra la pobreza. (Postigo, 2011: 176-177)

*In Nomine Dei* (1993) “nasceu disto: o Teatro de Ópera de Münster pediu-me (fiquei completamente desconcertado nessa altura) um texto de teatro sobre os anabaptistas, com destino a uma ópera” (Reis, 2015: 119), cuyo título sería *Divara*, del compositor italiano Azio Corghi, con quien ya Saramago había colaborado anteriormente en la “adaptación”, si podemos llamarlo así, de su novela *Memorial do Convento* en la ópera *Blimunda*.

La ciudad de Münster celebraba el aniversario de su fundación y esa efemérides sería el origen de la invitación. El tema elegido por Saramago fue el enfrentamiento que se llevó a cabo en esa ciudad entre católicos y protestantes anabaptistas que causó la muerte de miles de personas.

No tengo yo la culpa, ni la tiene mi discreto ateísmo, de que en Münster, en el siglo XVI, como en tantos otros tiempos y lugares, católicos y protestantes anduvieran despedazándose unos a otros en nombre del mismo Dios –In Nomines Dei- con el fin de alcanzar, en la eternidad, el mismo paraíso. (Saramago, 2016: 393)

Escribe a modo de presentación de esta obra en la edición española de su teatro completo.

Y señala los motivos que le animaron a aceptar el ofrecimiento: “Lo que me atrajo de esa invitación -teniendo en cuenta que hoy vivimos en una atmósfera de intolerancia tan generalizada que ha llegado a las manifestaciones más violentas de xenofobia y racismo- fue considerar que tal vez valiera la pena usar una cuestión del siglo XVI para hacernos pensar.” (Gómez, 2010: 168)

Llegados a este punto, con cuatro obras de teatro escritas y algunas de sus novelas más significativas ya publicadas e incluso premiadas, Saramago sigue considerando que “o facto de ter escrito quatro peças de teatro não só não me leva a considerar-me dramaturgo, como não me dispõe a escrever qualquer outra coisa sob a forma teatral. Seja como for, eu não podia ter escrito romances de nenhuma destas histórias, porque o que me foi pedido foram obras de teatro.” (Reis, 2015: 119)

Pero si le podrán servir como argumento o motivación para obras posteriores. En este sentido, Costa (1997: 118) considera que “é importante

frisar, também, que elementos destas duas obras de teatro serão continuados em livros posteriores: *A Noite* indiretamente prepara o terreno para um romance que se lhe seguirá dez anos depois, *História do Cerco de Lisboa*, e *Que Farei com Este Livro?* avança muitas proposições com *O Ano da Morte de Ricardo Reis*.”

Por último, su quinta y última pieza de teatro, *Don Giovanni ou o dissoluto absorvido* (2005) es también una invitación; en este caso del compositor Azio Corgui com el que, ya lo hemos señalado anteriormente, había colaborado en diversas ocasiones musicando este último diversas obras del escritor o sirviéndoles de inspiración<sup>1</sup>.

Para el libreto de esta ópera<sup>2</sup> Saramago manifiesta, al amigo y compositor, sus reticencias a escribir un texto sobre el que ya se habían escrito numerosas obras. “Comecei por argumentar que sobre as malas-artes de Don Giovanni tudo havia sido dito, que não valia repetir o que outros já tinham feito melhor, que qualquer coisa que escrevesse seria o mesmo que chover no molhado, etc...” (Saramago, 2005: 15) Pero nada de esto sirvió frente a la insistencia del compositor por lo que Saramago acepta el reto y, fiel a sus ideas, se plantea dar un giro radical a lo que podríamos considerar la visión general comúnmente aceptada relativa al mito de Don Giovanni. A saber, la de seductor. Así se lo expresa al compositor en una de las misivas que se intercambian a lo largo del proceso de creación de la ópera.

A minha ideia e que Don Giovanni, ao contrario do que sempre se diz, não e um sedutor, mas antes um permanente seduzido. A simples presença de uma mulher perturba-o. Mas isto não e importante. O importante é a dignidade de quem é capaz de dizer NÃO quando não só a sua vida mas também a salvação da sua alma se encontram em perigo. É certo que Don Giovanni é um fraco

---

<sup>1</sup> *Blimunda* (1990) inspirada no romance *Memorial do Convento*, *Divara* (1993) derivada do drama *In Nomine Dei*, as cantatas *La morte di Lazzaro* (1995) e *Cruci-verba* (2001) no *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e o poema musical *...sotto l'ombra che il bambino solleva* (1999). Seminara, G. (2005). *Gênese de um Libreto* in Saramago, José (2005). *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*. Lisboa, Editorial Caminho, S.A.

<sup>2</sup> A ópera foi encomendada a Corgui pelo Teatro alla Scala de Milão em 2003 e concebida por Saramago em resposta a uma solicitação precisa do músico. (Ibidem, p. 106)

com as mulheres, mas “compensa-o” bem com a sua força ética no momento em que é tentado pela facilidade hipócrita do perdão. Estamos perante um paradoxo: Don Giovanni, o sujeito imoral por excelência, é um homem fiel a sua própria responsabilidade ética. Eis o que gostaria de ver salientado no texto. (Seminara, 2005: 108)

Estas son, en líneas generales, las circunstancias que dieron origen a las cinco obras de teatro escritas por José Saramago a lo largo de su dilatada trayectoria como escritor. Aparte de estas cinco obras, algunas de sus novelas también han sido, y aún lo son hoy y lo serán en el futuro, adaptadas al teatro por distintas compañías y en distintas épocas (es el caso de *História do Cerco de Lisboa*, *Memorial do Convento* o *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, una versión será presentada en este mismo Congreso).

Al respecto de las adaptaciones de sus novelas al teatro, Saramago se muestra de acuerdo ya que considera que “o romance (que) está a ser teatralizado, deixa-se o noventa por cento daquilo que está a ser contado no livro e aproveita-se aquilo que tem valor dramático ou que pode ser, por oposição, contradição ou conflito, exposto em cima do palco.” (Reis, 2015: 111) Es el caso do *Memorial...* que “não entra em competição com o romance.” (2015: 111)

En cada una de las cinco obras de teatro Saramago plantea algún valor moral que nos atañe como ciudadanos. En el caso de *A noite* es la libertad, la democracia... en *Que farei...* podría ser la censura, el compromiso... en *A Segunda Vida...* la pobreza y la justicia... en *In Nomine...* la intolerancia... en *Don Giovanni...* la verdad, la responsabilidad ética... Es decir, podríamos afirmar que todas y cada una de estas obras tienen o aspiran a tener la virtud de “atirar as pessoas para o meio da discussão”, tal y como le ocurrió con *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, situándose cada cual “perante a sua própria vida, a sua mentalidade e a sua cultura.” (Saramago, 1994: 171)

Y esto es, y será, una constante a lo largo de su dilatada trayectoria intelectual y, por tanto, en el conjunto de la obra de Saramago.

Quem tiver acompanhado com alguma atenção o que venho escrevendo desde Manual de Pintura e Caligrafia saberá que os meus objetivos, como ficcionista, e também (vá lá!) como poeta, e também (pois seja!) como autor teatral, apontam para uma definição final que pode ser resumida, creio, em apenas quatro palavras: meditação sobre o erro. A fórmula corrente –meditação sobre a verdade- é, sem dúvida, filosoficamente mais nobre, mas sendo o erro constante companheiro dos homens, penso que sobre ele, muito mais que sobre a verdade, nos convirá reflectir. (Saramago, 1995: 45)

Meditar sobre el error, desde nuestro punto de vista, significa cuestionar las verdades que hemos asumido como absolutas. Por tanto el objetivo central de la producción de Saramago es “hacer pensar”, “atirar as pessoas para o meio da discussão” como ya hemos señalamos antes.

As histórias do nosso tempo as contam o cinema e a televisão, e que, sendo assim, o romance e ao romancista não restava mais que regressar às três ou quatro grandes questões humanas, talvez só duas, vida e morte, tentar saber, já nem sequer “donde vimos e para onde vamos”, mas simplesmente “quem somos” (Saramago, 1994: 169)

Se trata en definitiva de “recolocar o cidadão, um cidadão enfim lúcido e responsável, no lugar que hoje está ocupado pelo animal irracional que responde ao nome de consumidor.” (Saramago, 1995: 92)

Porque para Saramago este es el peligro: abandonar nuestras responsabilidades como ciudadanos para dejarnos arrastrar por las leyes del mercado, que no es democrático. “Nosotros que hablamos tanto de democracia no nos damos cuenta que el poder real de este mundo, el que gobierna, que es el sistema internacional financiero, no es democrático,” (Postigo, 2011: 174) lo que le permite hacer y deshacer a su antojo. Un ejemplo de esto que decimos lo encontramos hoy día en la manipulación informativa, en la proliferación de noticias falsas, las célebres “fake news”. Sabemos que están ahí, pero no hacemos nada por rebatirlas, contrastarlas y nos dejamos llevar por el engaño. “Portanto, fomos enganados. Pelos vistos, a informação também para isto serve. E nós, que fazemos? Viramos

a página, passamos à notícia seguinte, onde outro engano nos espera” (Saramago, 1996: 79).

*A Noite* es una obra recomendable para reflexionar sobre este tema...

Concluimos nuestra comunicación reafirmando la vigencia de las ideas y el pensamiento de José Saramago en estos tiempos de incertidumbre, de proliferación de los populismos, de pensamiento único, de racismo y xenofobia... y lo hacemos asumiendo la propuesta de abrir nuevos caminos al acto de pensar que el propio Saramago nos formula desde el marxismo.

Talvez um “reexame marxista” do marxismo nos ajude a abrir caminhos mais generosos ao acto de pensar. Que terá de começar por procurar respostas à pergunta fundamental: “Por que penso eu como penso?” Por outras palavras: Que é a ideologia?” Parecem questões de lana-caprina, e não creio que haja outras mais importantes. (Saramago, 1996: 74)

## Referências

- COSTA, Horácio (1997). *José Saramago. O Período Formativo*. Lisboa: Editorial Caminho.
- GÓMEZ, Fernando (2010). *José Saramago. La consistencia de los sueños*. Fundación César Manrique. Lanzarote: Tahíche.
- PASCOLATI, S., Gatto, C. (2013). Ficção e história na recriação de Camões por Saramago. [Versión electrónica]. *Signótica*, 25(1), 157-177, jan/jun.
- POSTIGO, M.J. (2011). El teatro de José Saramago por él mismo. [Versión electrónica]. *Revista de Filología Románica*, 28, 69-183.
- REIS, Carlos (2015). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Porto Editora.
- SARAMAGO, José (1994). *Cadernos de Lanzarote. Diário I*. Lisboa: Editorial Caminho.
- (1995). *Cadernos de Lanzarote. Diário II*, (2.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Editorial Caminho.
- (1996). *Cadernos de Lanzarote. Diário III*. Lisboa: Editorial Caminho.
- (2005). *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*. Alfragide: Editorial Caminho.
- (2010). *O Caderno 2*. Alfragide: Editorial Caminho.
- (2010). *Deste Mundo e do Outro*, (8.<sup>a</sup> ed.). Alfragide: Editorial Caminho.

- (2013). *Da Estátua à Pedra e Discursos de Estocolmo*. Editora da Belém-Pará-Brasil: Universidade Federal do Pará.
- (2016). *Qué haréis con este libro*. Barcelona: Penguin Random House, Grupo Editorial.
- SEMINARA, G. (2005). *Gênese de um libreto*. In José Saramago, *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*. Alfragide: Editorial Caminho.

(Página deixada propositadamente em branco)



EDUARDO NUNES

Doutorando – Universidade de Aveiro

ORCID: 0000-0002-7431-960X

## INTERMEDIALIDADE E HIPERTEXTUALIDADE NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE O HOMEM DUPLICADO

### INTERMEDIALITY AND HYPERTEXTUALITY IN THE FILM ADAPTATION OF *THE DOUBLE*

**RESUMO:** Na comunicação que se propõe, pretende-se refletir acerca da adaptação do romance *O homem duplicado* (2002), de José Saramago, para cinema, em *Enemy* (2013), do realizador Denis Villeneuve. A visão de adaptação que se privilegiará não assenta na suposta fidelidade que ela deve ao texto adaptado, pois, como explica Linda Hutcheon (2006), a adaptação é um trabalho que abertamente revisita um outro precedente mas vale, também, como trabalho autónomo. Assenta, ao invés, na sua consideração como leitura, neste caso, do romance saramaguiano. Contudo, para além de se reconhecer a relação de transtextualidade (ou, mais concretamente, de hipertextualidade) entre adaptação e texto adaptado, importa também perspetivar as duas obras no quadro amplo das relações intermediais. Como notam André Gaudreault e Philippe Marion (2004), um artista deve socorrer-se da criatividade para superar a resistência que um determinado meio, em virtude da sua opacidade e da sua força de inércia, sempre oferece à expressão de uma ideia. Mas, como também referem, parece existirem trabalhos “inadaptáveis”, ou, talvez melhor, trabalhos que dificilmente podem ser adaptados a um outro meio sem que se percam elementos importantes do texto (ou do meio) original. Favorecendo, de acordo com Robert Stam (2000), não uma ideia de essencialidade ontológica de cada meio, mas antes o reconhecimento das especificidades diacríticas de cada um deles, pretende-se analisar as eventuais perdas e ganhos na adaptação de *O homem duplicado* para cinema – ou, na linha da terminologia proposta por Stam, as adições, as reduções e as transformações operadas pelo hipertexto fílmico em relação ao hipotexto literário. Será considerado, com particular atenção, o modo como as reflexões do narrador saramaguiano sobre a História – que podem ser pensadas, num primeiro momento, como um daqueles elementos “inadaptáveis” – são (ou não) transcodificadas para filme.

**Palavras-chave:** Adaptação, Literatura e cinema, José Saramago, Denis Villeneuve.

**ABSTRACT:** In the proposed article, we intend to reflect on the film adaptation of José Saramago's *The double* (2002) into director Denis Villeneuve's *Enemy* (2013). The notion of adaptation that we shall privilege is not built upon its supposed fidelity to the adapted text, for, as Linda Hutcheon (2006) explains, adaptation is a work that openly revisits a previous one but is also worth as an autonomous artwork. Our notion builds upon the consideration of adaptation as a reading, in this case, of the Saramaguian novel. However, besides acknowledging the relationship of transtextuality (or, more precisely, of hypertextuality) between adaptation and adapted text, we shall also look at both works as part of the broad field of intermedial relations. As André Gaudreault and Philippe Marion (2004) state, an artist must resort to his/her creativity in order to overcome the resistance that a given medium, in reason of its opacity and inertial force, always offers to the expression of an idea. But, as they also assert, some works seem to be «unadaptable», or, perhaps better, hardly adaptable into another medium without losing important elements of the original text (or medium). Favouring, alongside Robert Stam (2000), the idea of each medium having its diacritical specificities, instead of an ontological essentiality, we hope to analyse the losses and gains of *The double's* adaptation into film – or, as Stam puts it, the additions, reductions and transformations that the filmic hypertext operates in relation to the literary hypotext. We will particularly consider how the Saramaguian narrator's reflections about History – which may be seen, at first glance, as one of those "unadaptable" elements – end up being transcoded (or not) into film.

**Keywords:** Adaptation, Literature and film, José Saramago, Denis Villeneuve.

Começo por destacar dois aspetos: em primeiro lugar, a ultrapassagem, no campo dos estudos da adaptação, do paradigma da exigência de fidelidade ao texto adaptado, como critério para avaliar o sucesso e a qualidade desse tipo de trabalho; em segundo, o crescente interesse dos atuais estudos narrativos por práticas inter- e transmediáticas, entre as quais se contam as transposições intermediáticas. Estes dois avanços concorreram para uma estabilização conceptual dos processos adaptativos (e dos seus resultados) como “ato[s] criativo[s] e interpretativo[s]” (Hutcheon, 2006: 111).

Particularmente sugestivo de como devem ser tomadas em conta as decisões criativas dos adaptadores é o enquadramento que Robert Stam (2000) faz dessas questões no âmbito da taxonomia genettiana relativa aos cinco tipos de transtextualidade. Focando-se na hipertextualidade, toma a adaptação como relação que se estabelece entre um texto prévio (o hipotexto) e um outro que o transforma, modifica ou expande (o

hipertexto). O que uma tal conceção do processo adaptativo promove é o reconhecimento não só da evidente necessidade de recuperar o texto adaptado (ou alguns dos seus aspetos), mas também de uma margem de criação e inovação, em virtude das operações transformativas possíveis.

Por seu lado, a apreciação das especificidades de cada meio envolvido é relevante para se entenderem mais cabalmente as implicações de uma adaptação em contexto intermediático. Com efeito, se se considerar um meio como tendo uma componente técnica, enquanto canal, e outra semiótica, enquanto expressão de conteúdos através desse canal, rapidamente se identifica a dificuldade de destrinçar em absoluto essas duas dimensões, porquanto as características *canalizadoras* condicionam o modo como a informação é transmitida e recebida (Ryan, 2009: 263; Wolf, 2011: 2). Entender a adaptação como *transposição intermediática* implica, pois, atentar não só mas também nos moldes em que ocorre a transição de elementos transficcionais e transmediais entre dois meios distintos, cada um dotado dos seus próprios dispositivos técnicos, códigos semióticos e instâncias comunicativas.

Por exemplo, André Gaudreault e Philippe Marion (2004) defendem que uma ideia encontra sempre alguma resistência, de maior ou menor grau, por parte do meio em que pretende ser expressa. Desse modo, falam da *energética comunicacional* de cada meio, definível como a dinâmica de predisposição e/ou resistência mediáticas à representação de determinados conteúdos. Por outro lado, cada história possui também a sua *médiagenie* específica – isto é, parece predispor-se mais a ser expressa por um certo meio do que por outro(s). Transpondo essa hipótese para o caso da adaptação, um dado conteúdo que transite (ou possa transitar) do texto adaptado para a adaptação encontrará uma resistência maior ou menor à sua expressão, conforme a energética comunicacional do meio adaptativo, ou pode ele mesmo resistir a uma expressão nesse meio. Não se pretende, com isto, classificar como “inadaptável”, à partida, alguns tipos de elementos. Ao invés, deve identificar-se em tais situações de contingência mediática um incitamento à criatividade dos responsáveis pela adaptação, nos casos em que não optam simplesmente pela excisão desses elementos.

Ora, um reconhecimento das particularidades de cada meio não tem necessariamente de conduzir a uma perspectiva de *essencialismo ontológico* (Stam, 2000: 59), que conceba como finito o conjunto das potencialidades criativas de um dado meio artístico, geralmente entendido como aberto. Pelo contrário, uma consciência das *especificidades diacríticas* (*ibidem*) da literatura e do cinema – identificando, como ponto de partida, a natureza multimodal deste, que conjuga imagem, representação dramática, som, discurso verbal e escrito (Ryan & Thon, 2014: 9-10), em contraste com o domínio da palavra na literatura – permite não só descartar definitivamente uma exigência de fidelidade da adaptação ao texto original, como também encarar como inevitáveis a possibilidade e mesmo a necessidade de o adaptador operar transformações sobre o que colhe da fonte.

Portanto, observar a adaptação fílmica de obras literárias sob um ponto de vista hipertextual, em que se retoma, se expande e se (re)lê um texto pré-existente, e trans- e intermediático, num meio que apresenta afinidades mas também distanciamentos face ao do texto adaptado, possibilita uma ponderação pertinente da sua natureza relacional, bem como da sua autonomia enquanto objeto estético.

Passando ao presente caso de estudo – a adaptação do romance *O homem duplicado* (2002), de José Saramago, para cinema, com o filme *Enemy* (2013), realizado por Denis Villeneuve e co-escrito por ele e por Javier Gullón –, é nesse plano que se pode equacionar a adaptabilidade fílmica (ou não) das digressões romanescas que versam sobre a História, componente reconhecidamente importante no universo saramaguiano, e cuja exploração, justamente pelo caráter digressivo e reflexivo das ponderações que estimula, numa visão talvez não isenta de preconceitos e de equívocos, se tende a identificar preferencialmente com as potencialidades da linguagem verbal e não tanto com as da imagem e do som.

Não se pode afirmar que a História seja uma das principais temáticas de *O homem duplicado*. Com efeito, o que aí se encontra em primeiro plano é o tratamento dos temas da identidade, da incomunicabilidade e das relações humanas, potenciado pela narrativa de um professor de História, chamado Tertuliano Máximo Afonso, que vive sozinho e depri-

mido, e um dia reconhece num filme um ator exatamente igual a si, encetando então uma busca do seu “sósia” (Saramago, 2003: 197). Ora, apesar de ser no primeiro ciclo de produção romanesca de Saramago e não no segundo, que este romance integra, que a História enquanto tema adquire maior protagonismo (Arnaut, 2008: 23, 40-43), a sua presença também em *O homem duplicado* é, desde logo, prenunciada pela profissão da personagem principal, que o próprio autor confessou ser um prolongamento da sua preocupação com aquela matéria (cf. Vasconcelos, 2010: 58).

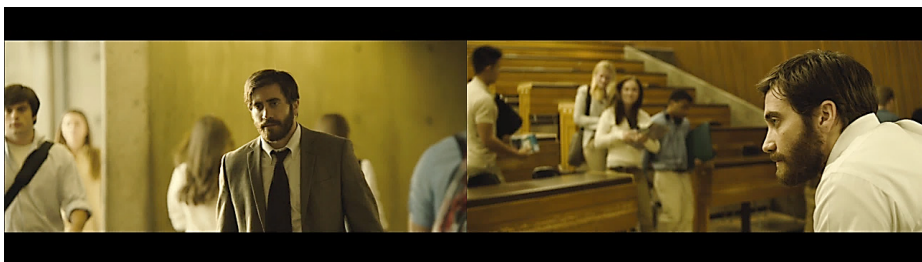
De facto, a condição profissional de Tertuliano Máximo Afonso permite-lhe desenvolver considerações acerca da disciplina que ensina, não tanto em contexto de aula, mas sobretudo em diálogo com a namorada, Maria da Paz, com a mãe, Carolina Máximo, com o senso comum, autêntica personagem naquele universo ficcional, e, especialmente, com o seu colega e amigo professor de Matemática. Das conversas com este último resultam, nas palavras do próprio autor, “uma série de reflexões sobre a História e o confronto entre a ciência não exacta que ela é e a ciência exacta que é a Matemática” (*ibidem*: 58). Já aqui se nota uma importante diferença no que concerne a adaptação fílmica dessas apreciações: em *Enemy*, é justamente nas aulas lecionadas por Adam Bell (o equivalente cinematográfico de Tertuliano Máximo Afonso, interpretado pelo ator Jake Gyllenhaal), às quais o espetador assiste, que elas são verbalmente tecidas, decerto como modo de compensar a redução de funções e de densidade psicológica da personagem do professor de Matemática. De resto, as reflexões sobre a História são mais sugeridas, através de determinados planos ou sequências e das várias possibilidades interpretativas que o filme autoriza, do que explicitamente referidas por meio de discurso verbal.

Importa ressaltar, claro, que não é por a temática histórica estar presente no romance que a sua adaptação fílmica tem, forçosamente, de a incorporar também. Em rigor, a história de *O homem duplicado* poderia ser adaptada para cinema sem que se transpusesse essa sua componente, e os seus sentidos principais – a questionação da identidade e da alteridade e a denúncia da frieza interpessoal e do individualismo contemporâneos

– continuaram a sobressair. No entanto, a inclusão de aspetos relacionados com a História faz com que eles, sem perderem o seu enraizamento temporal *também* na atualidade, adquiram uma dimensão trans-histórica importante, capaz de lhes renovar o alcance. Nesse sentido se compreende que ambas as obras trabalhem a circularidade do tempo – ou, talvez mais corretamente, das ações humanas ao longo dele.

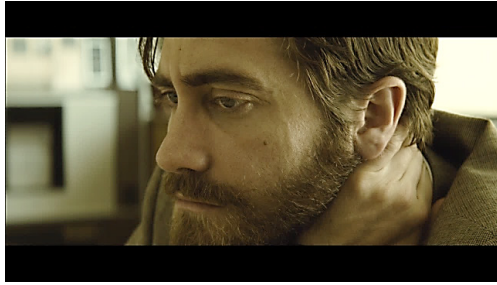
Veja-se, por exemplo, a vida marasmática que Tertuliano Máximo Afonso leva, com tendência “para o lado da melancolia” e “do ensimesmamento” (Saramago, 2003: 205) e sem vínculos sentimentais “fortes” ou “dura-douros” (*ibidem*: 65). Essa mesma monotonia alastra-se ao seu emprego. Assim: “à doce História, a séria e educativa cadeira de História para cujo ensino o chamaram e que poderia ser seu embalador refúgio, vê-a ele desde há muito tempo como uma fadiga sem sentido e um começo sem fim (*ibidem*: 11-12).

O tédio em que o protagonista vive mergulhado é ele próprio transposto para filme. Através de uma sequência com cerca de 4 minutos, num momento ainda inicial da obra, em que se resumem três dias da vida de Adam, são representadas visual e sonoramente (por meio da música iterativa que se faz ouvir, composta por Danny Bensi e Saunder Jurriaans) a fadiga e a monotonia em que redonda o seu quotidiano. Sobretudo através de planos aproximados e de grandes planos da personagem, explorando o trabalho físico e expressivo de Gyllenhaal, a sua depressão, o seu cansaço e o seu alheamento tornam-se notórios (v. figs. 1, 2 e 3).



**Fig. 1:** plano aproximado de Adam  
(5m33s).

**Fig. 2:** plano aproximado de Adam  
(6m46s).



**Fig. 3:** grande plano de Adam (9m57s).

Ora, no romance, essa iteratividade da rotina, onde se inclui o trabalho, faz germinar em Tertuliano Máximo Afonso uma vontade de, nas suas palavras, “[a]bandonar qualquer coisa”, como fuga ao “tempero de sempre nos pratos do costume” (*ibidem*: 85).

Dela advêm duas consequências. Uma delas, mais evidente, é a entrada, “por sua única e exclusiva vontade”, naquela “que é já, a todos os títulos, uma nova fase da sua vida” (*ibidem*: 135, 118): a da busca do seu duplo. Nesse sentido, esta empresa pode constituir, para além de um inegável questionamento identitário, um escape à mesmidade quotidiana que a personagem vinha experienciando, então substituída por um autêntico e estimulante jogo de xadrez (cf. *ibidem*: 118, 201, 225, 281). A outra consequência é a proposta que endereça ao diretor da escola para que se comece a ensinar a História “de diante para trás” (*ibidem*: 48), uma proposta pedagógica que assenta numa profunda visão da História – e, já agora, da sua própria vida – não como progresso ou evolução linear, mas antes como um “majestoso fluxo circular do eterno retorno” (*ibidem*: 81). É que, repetindo-se “[a]s acções dos seres humanos (...) com tão assombrosa regularidade”, acaba-se por constatar que é “precisamente na História que a força de inércia se nota mais” (*ibidem*: 191, 225). Exemplarmente elucidativo de como estas considerações se ligam, enfim, ao tratamento das identidades e das alteridades é o seguinte excerto:

Também em tempos que já lá vão, houve na terra um rei considerado de grande sabedoria que, em um momento de inspiração filosófica fácil, afirmou, supõe-se

que com a solenidade inerente ao trono, que debaixo do sol não havia nada de novo. A estas frases não convém tomá-las nunca demasiado a sério, não se dê o caso de as continuarmos a dizer quando tudo à nossa volta já mudou e o próprio sol já não é o que era. Em compensação, não variaram muito os movimentos e os gestos das pessoas, não só desde o terceiro rei de Israel como também 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. Agora, onde estamos, aqui, onde somos, decorridos que foram quatro ou cinco milhões de anos, os gestos primevos continuam a repetir-se monotona-mente, alheios às mudanças do sol e do mundo por ele iluminado, e se de algo ainda necessitássemos para ter a certeza de que assim é, bastar-nos-ia observar como, diante da lisa superfície do espelho da sua casa de banho, António Claro ajusta a barba que havia sido de Tertuliano Máximo Afonso com os mesmos cuidados, a mesma concentração de espírito, e talvez um temor semelhante àqueles com que ainda não há muitas semanas Tertuliano Máximo Afonso, noutra casa de banho e diante de outro espelho, havia desenhado o bigode de António Claro na sua própria cara. Menos seguros porém de si mesmos que o seu bruto antepassado comum, não caíram na ingénua 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. (ibidem: 248)

Como se lê, embora mantendo-se os “gestos primevos”, mudaram os “medos” e as “dúvidas”: a segurança identitária que outrora o sujeito humano sentia foi substituída por uma inquietante incerteza de quem é. E, de novo retomando a proposta de ensino da História às avessas, talvez o seu genuíno intento seja o de encontrar no método inverso o que o convencional não logrou oferecer: o cabal entendimento “de um presente que a cada minuto nos rebenta na cara” (ibidem: 82).

Se a repetição individual dos gestos e das ações fica plasmada, em *Enemy*, na já mencionada sequência, o carácter circular e repetitivo da História é sugerido pelo próprio Adam, quando explica numa aula aos seus alunos:



Control, all about control. Every dictatorship has one obsession and that's it. So, in ancient Rome they gave the people bread and circuses. They kept the populus busy with entertainment. But other dictatorships use other strategies to control ideas, the knowledge... how do they do that? Lower education, they limit culture, censor information, they censor any means of individual expression. And it's important to remember this: that this is a pattern that repeats itself throughout history. (5m33s – 6m26s)

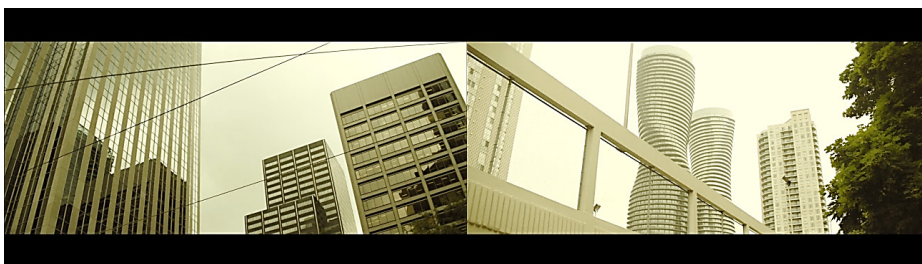
A esta natureza padronizada dos regimes ditatoriais e totalitários, que se têm sucedido historicamente, junta-se, num momento posterior e a partir do que a personagem diz numa outra aula, a ideia hegeliana de que os grandes acontecimentos históricos ocorrem duas vezes, complementada por Karl Marx com a afirmação de que na sua primeira ocorrência eles são uma tragédia e na segunda uma farsa.

Não por acaso, esta exposição de Adam ocorre no dia seguinte a ele ter visto pela primeira vez o seu duplo, pelo que se torna possível transpor para a sua vida pessoal a preocupação, mais evidentemente revelada no romance, de se saber quem é a farsa ou, por outras palavras, quem é “uma simples e antecipadamente desvalorizada repetição” do “original” (*ibidem*: 176).

Efetivamente, parece ser a insuportável condição de igualdade – ora porque ela constitui uma afronta aos projetos de afirmação individualista do ser humano, ora porque ela é verdadeiramente inconcebível – que desencadeia a busca de Tertuliano Máximo Afonso pelo duplo, António Claro, e que motiva, enfim, a derradeira proposta, cruel e desumana, que este apresenta a Tertuliano, no sentido de se fazer passar por ele para poder dormir com Maria da Paz.

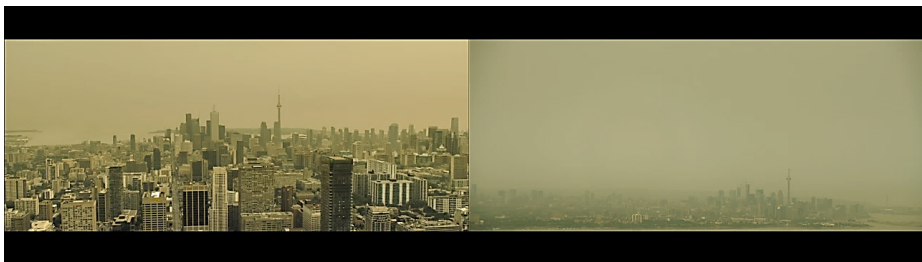
Regressando à citada exposição de Adam aos seus alunos, nela encontramos, ainda embrionária, uma linha de sentido que o filme vai depois expandindo, com base nalgumas pistas dispersamente presentes no texto literário. É ela a de que a personagem vive alienada e oprimida e, particularmente em *Enemy*, sob um regime ditatorial. Desta questão é indissociável uma outra, na urdidura narrativa de ambas as obras: a da situação espacial da personagem e do enredo.

Diz-se da cidade em que Tertuliano Máximo Afonso vive que é uma “gigantesca metrópole”, “um imenso formigueiro de cinco milhões de habitantes” (*ibidem*: 73, 303), que engendra uma “caótica malha urbana” onde impera o “instinto de sobrevivência” (*ibidem*: 73) e cuja “rede viária” torna “prisioneira[s]” as suas várias ruas (*ibidem*: 156). Esse poder opressivo e aprisionador está igualmente patente na configuração do espaço urbano em *Enemy*, através dos sucessivos planos que dele vão sendo apresentados, intercalando as várias cenas e sequências. Em particular, relevem-se os contrapicados com que se exibem os edifícios (v. figs. 4 e 5), conferindo-lhes contornos de monstruosidade e uma dimensão ainda maior do que a que já lhes é natural, e os planos muito gerais da cidade (v. figs. 6 e 7), denunciadores da sua grandeza, que a mostram cercada e invadida por uma crescente névoa, possivelmente indiciadora do desconhecimento e da imperscrutabilidade interpessoais naquele espaço frio, inóspito e sombrio.



**Fig. 4:** plano contrapicado dos edifícios (25m06s).

**Fig. 5:** plano contrapicado dos edifícios (28m52s).



**Fig. 6:** plano muito geral da cidade (5m22s).

**Fig. 7:** plano muito geral da cidade (1h19m07s).

Já no romance, a alienação – enquanto extorsão do indivíduo a si mesmo, sem plena consciência da manipulação a que está a ser sujeito – insinua-se a respeito da descrição do espaço urbano por meio da seguinte fala de António Claro:

Sabe bem como são estas cidades, primeiro que se saia delas leva o seu tempo, quando se acabam as ruas, principiam as fábricas, e quando as fábricas se acabam, principiam as barracas, sem falar daquelas povoações que já estão metidas dentro da cidade e ainda não o sabem. (ibidem: 198)

Esse movimento expansivo e integrador da cidade, sem que os seus habitantes disso se apercebam, encontra, em certa medida, um paralelo na imagem fílmica, particularmente no *travelling* lateral sobre o qual se exibem os créditos finais. Aí, uma longa deslocação da câmara sobre o seu eixo, da direita para a esquerda, regista uma sucessão de gruas e de prédios em construção, justamente sinalizando o crescente e imparável alargamento da metrópole (v. figs. 8 e 9).

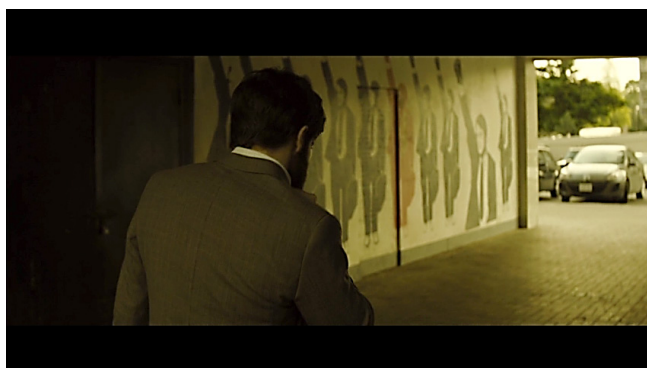


**Fig. 8:** plano do *travelling* final (1h23m15s).

**Fig. 9:** plano do *travelling* final (1h23m39s).

A ideia de alienação, porém, não se restringe aos contornos da cidade em que aqueles seres ficcionais se movimentam. Ela adquire um outro vetor de sentido quando associada à carreira profissional dos protagonistas das duas obras. Por exemplo, Tertuliano Máximo Afonso constata, desalentadamente: “É a carreira e o trabalho que me têm a mim, não eu a

eles” (*ibidem*: 16). Por sua vez, em *Enemy*, a alienação pelo trabalho, tida por Marx como inerente às engrenagens do capitalismo e da geração de lucro, é sugerida por umas pinturas visíveis nas paredes de um túnel por onde Adam passa, com a sua mala de trabalho (v. fig. 10). Essas pinturas representam um conjunto de homens indistinguíveis, também eles com as suas malas de trabalho numa mão e fazendo a saudação fascista com a outra, e um homem que deles se destaca por estar pintado a vermelho. A alusão à diluição das diferenças individuais levada a cabo pelos regimes ditatoriais – os tais que limitam, como referiu Adam, quaisquer meios de expressão individual –, associada ao facto de esta ser uma narrativa que coloca as identidades em questão, autoriza a leitura (até mais do que em *O homem duplicado*) de que o contexto em que a ação fílmica se desenvolve é o de um regime opressivo e alienante.

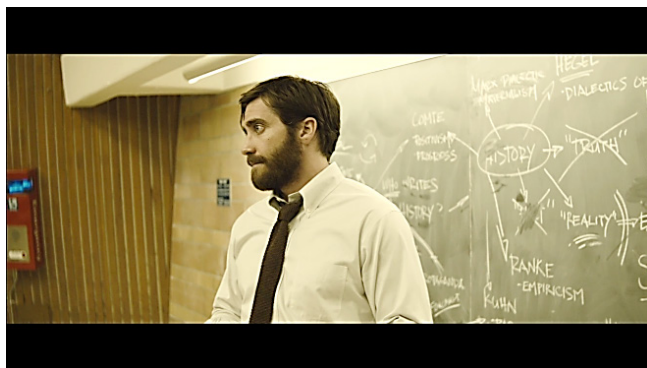


**Fig. 10:** plano do túnel por onde Adam passa (7m19s).

Um outro indício da alienação da personagem principal, desta feita no romance, prende-se com o facto de Tertuliano Máximo Afonso decidir esconder um retrato que mandou tirar de si, usando uma barba postiça – e no qual sentia que, “por aparecer diferente, se [tornara] mais ele mesmo” –, “por trás de uma História da Revolução Industrial que ele próprio nunca havia lido” (*ibidem*: 166, 168). Ora, sendo a Revolução Industrial apontada como um momento determinante na configuração das relações humanas, inclusivamente com impactos nas formas de relacionamento atuais, não

só o facto de Tertuliano nunca ter lido a sua história o torna membro de um mundo cujas engrenagens não pode compreender, como ainda o facto de ter escondido atrás dela o seu retrato relega, simbolicamente, para um tempo anterior ao seu – ao nosso – a possibilidade de assumir uma identidade definida.

Por último, destaque-se a filmagem, em segundo plano, do quadro da sala de aula onde Adam leciona (v. fig. 11). Nele, é visível um esquema, presumivelmente da autoria da personagem, no qual são identificáveis alguns prolongamentos quer das considerações que ela tece nessa e noutras aulas, quer de uma certa conceção da História manifestada em *O homem duplicado* (e um pouco em toda a obra saramaguiana). Desse modo, além das significativas referências a diversos pensadores, como Hegel, Ranke e Comte, saliente-se a rejeição da História como verdade. De facto, a ideia dessa disciplina enquanto constructo textual, e não necessariamente como garante fiel de acesso ao que de facto ocorreu em tempos idos, é aventurada por Carolina Máximo, que entende os “sucessos do passado” como “imaginações” e “livres fantasias” (*ibidem*: 137), por Tertuliano Máximo Afonso, que reconhece a sua matéria de ensino “como um bonsai a que de vez em quando se aparam as raízes para que não cresça” (*ibidem*: 18), e até pelo narrador, quando alerta: “Que a história não registre um facto não significa que esse facto não tenha ocorrido” (*ibidem*: 35).



**Fig. 11:** plano de Adam e do quadro da sala de aula (6m26s).

Em conclusão, pode afirmar-se que as digressões históricas de *O homem duplicado* são transpostas para filme, não exatamente nos moldes em que são levadas a cabo no romance, mas tirando proveito das especificidades do meio cinematográfico – nomeadamente, do uso que ele faz, enquanto meio multimodal, da palavra, da imagem, do som e da *performance*, e, muito especialmente, das possibilidades estratégicas de conjunção e de disjunção de uns e de outros elementos. Com a perspetiva eminentemente comparatista por que se enveredou não se pretende, claro está, tomar o texto adaptado como algo que a adaptação necessariamente se esforce por replicar na sua totalidade. Em vez disso, viu-se nos casos em que os adaptadores nitidamente quiseram transpor para filme determinados elementos da obra literária e, com eles, os seus sentidos semântico-pragmáticos, pontualmente descobrindo-lhes e acrescentando-lhes outros novos, uma boa oportunidade para avaliar o modo como o meio de destino (neste caso, o cinema) procura lidar com componentes cuja adaptação é, aparentemente, mais difícil – e, por fim, como ele consegue frustrar os juízos que erroneamente antecipam a sua inadaptabilidade. Parecem certas, pois, as palavras de André Gaudreault e Philippe Marion, quando afirmam:

Qualquer meio de expressão, e especialmente qualquer meio de expressão artístico, tem, então, de ser enquadrado quanto às contingências dos materiais de expressão escolhidos. (...) Ao mesmo tempo, uma contingência não é um limite, porque uma contingência é também a origem de, e mesmo a condição para, a criatividade. (Gaudreault e Marion, 2004: 60)

## Referências

- ARNAUT, A.P. (2008). *José Saramago*. Lisboa: Edições 70.
- BOOZER, J. (2008). *Authorship in film adaptation*. Austin: University of Texas Press.
- ENEMY (2014). [Filme, DVD]. Realização de Denis Villeneuve. Lisboa: NOS Audiovisuais.

- GAUDREAU, A. e Marion, P. (2004). Transécriture and narrative mediatics: The stakes of intermediality. In R. Stam e A. Raengo (Eds.), *A companion to literature and film*. Oxford: Blackwell.
- HUTCHEON, L. (2006). *A theory of adaptation*. New York: Routledge.
- RYAN, M.-L. (2009). Narration in various media. In P. Hühn, J. Pier, W. Schmid e J. Schönert (Eds.), *Handbook of narratology*. Berlin/New York: Walter De Gruyter.
- RYAN, M.-L. e THON, J.-N. (2014). Storyworlds across media: Introduction. In M.-L. Ryan e J.-N. Thon (Eds.), *Storyworlds across media: Toward a media-conscious narratology*. Lincoln/London: University of Nebraska Press.
- SARAMAGO, J. (2003). *O homem duplicado*, (2.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Editorial Caminho.
- STAM, R. (2000). Beyond fidelity: The dialogics of adaptation. In J. Naremore (Ed.), *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- VASCONCELOS, J. C. (2010). Conversas com Saramago: os livros, a escrita, a política, o país, a vida. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, D.L. (S.l.).
- WOLF, W. (2011). (Inter)mediality and the study of literature. *CCLWeb: Comparative literature and culture*, 13. Acedido a 03.07.2018, em <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789>.

(Página deixada propositadamente em branco)



ELIANE FITTIPALDI PEREIRA

*Universidade de São Paulo*

ORCID: 0000-0003-1102-1184

**O DUPLO DO DUPLO: O HOMEM DUPLICADO  
NO VERBO E NA IMAGEM**

**THE DOUBLE OF THE DOUBLE:  
JOSÉ SARAMAGO'S *O HOMEM DUPLICADO*  
IN WORDS AND IMAGES**

**RESUMO:** Tertuliano Máximo Afonso vê-se às voltas com seu duplo no romance *O Homem Duplicado* de José Saramago, publicado em 2002. O mesmo (será de fato o mesmo?) Tertuliano vê-se igualmente duplicado em 2013 no filme *Enemy*, do quebequense Denis Villeneuve. Tantos Tertulianos provocam várias perguntas, por exemplo: como a duplicação da personagem ocorrida na linguagem literária duplica-se, por sua vez, por meio da linguagem cinematográfica, e como dialogam essas quatro personagens? De que recursos narratológicos e retóricos se valem o romancista e o cineasta para criar seus jogos de espelhos e de que maneira o cinema configura a problemática da crise de identidade neles refletida? O que se constrói e o que se desconstrói nesses espelhamentos? Como o filme de Villeneuve constitui, ele mesmo, um duplo do romance de Saramago? Esta comunicação tem por objetivo tratar dessas questões e das que delas possam decorrer.

**Palavras-chave:** Duplo, *O Homem Duplicado*, *Enemy*, Intersemiose, Cinema, Literatura.

**ABSTRACT:** The character Tertuliano Máximo Afonso finds himself in big trouble when facing his double in the novel *O Homem Duplicado* by José Saramago, published in Portugal in 2002 [and in the USA (2004) as *The Double*, although its literal translation is “The Duplicated Man”]. The same (the same?) Tertuliano happens to be duplicated in the Canadian director Denis Villeneuve’s thriller film *Enemy* in 2013. The existence of so many Tertulianos raises various questions, such as: how can the character duplication in literary language be duplicated in cinematic language? How do the four characters interact? What rhetorical, narratological and semiotic resources do the novelist and the filmmakers use in order to produce their mirrorings and reflections? What is constructed and deconstructed by these mirrorings, and how does the cinema configure their identity crisis? How does Villeneuve’s movie itself

composes a double of Saramago's novel? This essay aims to address these issues and some others they entail.

**Keywords:** *The Double*, *Enemy*, Intersemiosis, Cinema, Literature.

Tertuliano Máximo Afonso, o protagonista de *O Homem Duplicado* de José Saramago, detesta seu nome excessivo, hiperbólico, composto de um polissílabo e dois trissílabos, nome triplamente arcaico, poderoso e imperante, em desacordo com sua pessoa simples e obscura; nome “rançoso” e “malfadado” no dizer de um narrador que, ao enunciá-lo formalmente por inteiro ao longo da narrativa, descarrega todo o seu peso no leitor. Mas esse nome esdrúxulo e malquisto, ainda que fixe o protagonista em uma identidade que lhe desagrade, é exatamente o elemento que o singulariza na “gigantesca metrópole” em que obscuramente vive.

Mais que do nome, Tertuliano Máximo Afonso “não gosta de si”, considera-se “um erro”. Diz saber “quem é”, mas não “o que é”. Recém-divorciado e solitário, sofre de marasmo, de uma vida mecânica e sem sentido, cuja aridez não encontra alívio no afeto das duas perspicazes mulheres com quem se relaciona: a profética mãe, Carolina, e a namorada de prenome igualmente motivado, Maria da Paz, com a qual desfruta o sexo sem compromisso e sem intimidade.

Metódico e sempre igual ao papel que desempenha no mundo (na vida pessoal, o de repetir as mesmas ações habituais e, como professor de História, os mesmos conteúdos do passado), Tertuliano tem medo – de agir, de amar, de experimentar novos modos de ser. Sua única ousadia é propor, no colégio onde trabalha, um projeto que inverta a cronologia no ensino da História para dar ênfase ao presente e compreender como ele resulta do passado. Porém, não é no ensino da História que ele acaba promovendo essa inversão, e sim em sua própria vida – ao embarcar em uma aventura inusitada que vem quebrar a monotonia da repetição.

Essa reviravolta ocorre quando, ao assistir a filmes B em videocassete para fugir à depressão, ele depara com o absurdo, o inquietante ou *unheimlich* de que fala Freud: a imagem de um ator figurante que lhe é fisicamente idêntico em tudo – rosto, voz, gestos, cicatrizes.

Imagine-se então o que é “não gostar de si” e ver-se duplicado. Duplo desgosto, dupla rejeição.

Tal descoberta afeta o Tertuliano Máximo Afonso que ele é e foi. Ele percebe que a identidade unificada e coesa em que sempre se ancorara (deprimente e insatisfatória, sim, mas familiar e segura) nada mais é que um mero truque de sobrevivência do “eu”, e não uma zona de estabilidade e conforto. O rompimento da lógica identitária que até então o determinara vem alterar a perspectiva que ele tem de sua história passada e os rumos de sua história futura. Tertuliano se desterritorializa e se nomadiza no desejo de encontrar o outro igual a si e, por conseguinte, a si mesmo.

Essa jornada de herói (ou melhor, de anti-herói) é solitária. Acompanha-o apenas o Senso Comum, duplo de si com quem dialoga, espécie de superego tornado personagem a seu ver intrusiva e nada bem-vinda, mais oponente que adjuvante, ancorada na lógica dos acontecimentos e contrária à aventura da busca que ele decide empreender. E, sem que ele o saiba, acompanha-o também um duplo discursivo que polemiza suas afirmações, ações, reflexões e angústias – o narrador – distante, crítico, irônico, não muito simpático para com seu sofrimento. Narrador que, depositário de uma imensa variedade de provérbios-clichês, duplica também o Senso Comum. Inclua-se, nessa tertúlia que dialoga em vários tons e subtons, gestos e subgestos, o leitor, duplo de cada uma dessas entidades narrativas, que se observa e se reconhece no espelho da página escrita.

Ao sair em busca de seu outro idêntico (o tal ator figurante), com o objetivo declarado de “conhecê-lo”, Tertuliano começa a viver novas formas identitárias. Seus terrenos de experimentação nesse processo são a própria metrópole em que vive e o espelho em que se olha; seu instrumento, a barba com que se mascara para não ser confundido com o sósia; sua metodologia, a investigação detetivesca, que passa a fornecer sentido à sua vida insossa.

Após muitas peripécias, ele acaba vendo-se nu, de corpo inteiro, diante desse duplo que, embora idêntico a ele até em suas marcas corporais mais particulares, mostra-se diferente dele em temperamento: é vaidoso,

atuante, competitivo, representa vários papéis e caracteriza-se, ele mesmo, pela dupla identidade, expressa em dois nomes: o de batismo, Antonio Claro, e o pseudônimo de ator, Daniel Santa-Clara.

Clareza, porém, é o que falta no conhecimento que ele tem de si, o que também ocorre com Tertuliano. Antonio Claro nada tem de Claro, do mesmo modo que Tertuliano Máximo, longe de ser Máximo, está muito aquém de si.

Cada um desses dois idênticos é insatisfeito com a vida que leva. Confusos com o papel que representam para si e para o mundo – incluindo aí suas mulheres (a de Antonio Claro não por acaso denominada Helena, como a de Troia) –, os dois se comparam até onde é possível comparar-se para determinar quem nasceu primeiro (ou seja, quem é o duplo de quem) e especular quem morrerá antes de quem.

No confronto que acaba ocorrendo entre o profissional da História (o professor) e o da ficção (o ator), vence Antonio Claro (se por dizer a verdade ou mentir, dá na mesma – afinal, o que é a verdade tanto nos relatos históricos como nos ficcionais?).

O ator – aquele que assume identificações provisórias e que é simulacro de si nos filmes em que trabalha –, é ele, por ironia, o original. Tertuliano Máximo Afonso é cópia de alguém – o outro de seu idêntico.

É assim então que ele, fixado que estava em uma personalidade rígida e metódica, entra em conflito cada vez maior consigo, originado no próprio desejo que ignora – o de ser outro que não ele, de amar outra mulher que não a sua, de viver vidas diferentes em diferentes papéis e passar de coadjuvante a protagonista da própria história. Ele entra em rota de colisão com Antonio Claro, que, mais assertivo e agressivo, assume as rédeas da situação (assim como um complexo faz com a mente consciente) e impõe a satisfação do seu desejo de “original”: fingir ser Tertuliano para fazer sexo com a namorada deste, Maria da Paz. E assim trocam-se as identidades, causando um quiproquó que ocasiona a morte de ambos Antonio Claro e Maria da Paz.

Com essas mortes, os desejos de Tertuliano se realizam: desaparecem o “outro” ameaçador e a amante iludida, a qual ele substitui por Helena, prêmio recebido por ter invadido a Troia que era a vida do oponente; e

substitui seus três nomes detestados pelos dois nomes do oponente, que lhe fornecem a ilusão de clareza.

Tertuliano Máximo Afonso, agora, é o outro de si. Pensa ter-se tornado o original do simulacro que era, o “ele mesmo” que não conseguia ser. Mas tudo o que passa a ser é o simulacro de um simulacro. Desaparece como Tertuliano, já que a história dessa identidade é sobreposta pela ficção da identidade outra, complexificando-se a situação em quiasmo: enquanto um está corporalmente morto e institucionalmente vivo, o outro está institucionalmente morto, mas corporalmente vivo. Ambos vencem, ambos perdem.

Ocorre, porém, que essa luta de duas identidades pelo predomínio não para aí. Tudo termina como começou: um terceiro homem descobre ser idêntico a Tertuliano (agora Antonio Claro) e, numa duplicação promovida pelo enredo, procura conhecê-lo. O livro termina com um final aberto, em que o protagonista, tal como antes fizera Antonio Claro, vai armado ao encontro desse terceiro. E o título do filme em que Tertuliano vira pela primeira vez seu duplo e que dera origem à reviravolta (*Quem Porfia Mata a Caça*) revela-se proléptico. Porfiando na afirmação de sua singularidade, nosso herói (ou anti-herói) atualiza a proposta ficcional de ir matar sua caça. Tendo ocasionado a morte do outro, vai agora tentar matar o outro “outro”, cuja existência não admite.

Diante dessa abertura, várias perguntas se instauram:

- 1.<sup>a</sup> Será que, sempre que se assentar em uma identidade aparentemente estável, Tertuliano terá de confrontar duplos de si que surgirão como zumbis e o desafiarão infinitamente a conhecê-los – e a conhecer-se?
- 2.<sup>a</sup> Considerando-se que o romance deu a volta em si e propõe a leitura de sua história de frente para trás, realizando, na estrutura, o projeto que Tertuliano concebera na trama: Será que há mesmo um terceiro elemento? Ou será que, num eterno retorno alegórico, trata-se da mesma personagem que, após reunir em um só corpo a tese de que ele era ele mesmo e a antítese de que ele era o outro, tem agora de promover a síntese dos dois “eus” discordantes num

*tertium quid* mais complexo que só se pode instaurar no âmbito da ficção (do imaginário e do simbólico)?

- 3.<sup>a</sup> Processando-se a história no modo reverso (como um filme em fita cassete que, rebobinando-se, desloca as personagens no tempo) e encontrando nosso protagonista sempre a si mesmo no outro, será que eliminar cada outro que lhe aparece não significaria eliminar a si mesmo – como fizeram o William Wilson de Edgar Poe, o Jekyll de Louis Stevenson e o Dorian Gray de Oscar Wilde?

Nas respostas, que não são dadas pelo romance, mas são passíveis de ser deduzidas, os *Leitmotive* da identificação, desidentificação e anulação, da individualização e da massificação, ilustram a máxima de que o inferno é o outro, principalmente o outro em nós – inimigo a um tempo familiar e estranho que deveria permanecer oculto, mas que insiste em vir à luz atormentar-nos e deslocar-nos de nosso universo estruturado, ainda que insatisfatório. Reconhecer esse inimigo é o que o livro propõe ao leitor, ao defrontá-lo com Tertuliano Máximo Afonso, o homem que o duplica no espelho da página escrita.

Em 2013, onze anos após a publicação de *O Homem Duplicado* de Saramago, o cineasta Denis Villeneuve e o roteirista Javier Gullón dele fazem uma releitura no filme significativamente denominado *Enemy* (em português, *Inimigo*), que potencializa a duplicação de todas essas questões.

Esse duplo cinematográfico repete traços fisionômicos do livro ao mesmo tempo em que diferencia seus caminhos simbólicos. E amplia uma tertúlia em que agora passam a dialogar os duplos agora quadruplicados (dois professores de História e dois atores) e as mulheres todas duplicadas (duas esposas, duas namoradas; e duas mães). É como se, mesmo não adotando o nome hiperbólico do protagonista de Saramago, o filme realizasse amplamente sua proposta de maximização.

No cinema, o corpo de palavras que é Tertuliano duplica-se no corpo imagético do ator Jake Gyllenhaal. Aqui ele é o professor de História Adam Bell – nome curto, sonoro e moderno, porém alusivo ao homem bíblico primordial (o que, em relação ao romance, é altamente irônico, já que Adam não é primeiro, mas segundo, tanto em relação ao Tertuliano que

duplica como em relação a Antonio Claro, que, no filme, é denominado Anthony Claire e Daniel Saint-Claire).

Como o Tertuliano da literatura, o Adam do cinema é igualmente disfórico, frustrado, depressivo, e suas aulas tratam repetidamente de um tema: o controle obsessivo das ditaduras limitando a expressão de liberdade individual, o totalitarismo político como um padrão que, ele próprio, se repete ao longo da História.

Já a duplicidade intrínseca de Anthony Claire é no filme acrescida de um perfil adúltero: tendo tido uma amante, enfrenta uma séria crise que se intensifica com a gravidez adiantada da esposa insegura e suspeitosa, e com o surgimento do rival Adam Bell, de aparência idêntica e personalidade mais gentil.

A partir dos dois homens idênticos, de suas mulheres também elas quase iguais fisicamente (Helen e Mary, representadas por atrizes muito parecidas) e da mãe do protagonista,

#### OS DOIS HOMENS



Enemy, 2013 © El Films

#### AS TRÊS MULHERES

Mary



Mélanie Laurent

Helen



Sarah Gadon

Mãe



Isabella Rossellini

Enemy, 2013 © El Films

gera-se uma rede de afetos simbolizados por imagens de opressão e até mesmo de ameaça. São elas:

1. A da metrópole distópica em que vivem (mergulhada em oníricos e melancólicos tons de sépia), envolta por linhas telefônicas que se entrecruzam como teias;

IMAGEM DE OPRESSÃO EM REDE METAFÓRICA: TEIAS



Eneny, 2013 © El Films

2. a imagem da atmosfera sufocante e opressora dessa cidade, no livro descrita como “uma sucessiva duplicação horizontal e vertical de um labirinto” e bem traduzida em *plongée*,

IMAGEM DE OPRESSÃO: LABIRINTO HORIZONTAL  
PLONGÉE



Eneny, 2013 © El Films



IMAGEM DE OPRESSÃO: LABIRINTO VERTICAL  
PLONGÉE



Enemy, 2013 © El Filme

e *contraplongée*:

IMAGEM DE OPRESSÃO: LABIRINTO VERTICAL E HORIZONTAL  
CONTRAPLONGÉE



<https://marianamuraoka.com/Arg-Cine/Arg-Cine-O-Homem-Duplicado>

3. a imagem da imensa aranha (alusiva à escultura *Maman* de Louise Bourgeois, 1999) pisoteando a cidade:

4.

IMAGEM DE OPRESSÃO: *MAMAN*, LOUISE BOURGEOIS



<https://www.wallpaperflare.com/static/845/658/437/enemy-toronto-movies-citb-wallpaper.jpg>

Essa aranha, por sua vez, cria uma teia metafórica associada aos medos e conteúdos reprimidos do herói. Aos *Leitmotive* de Antigos mitos aludidos no romance (Narciso, Zeus e Anfitrião, Cassandra, Pandora, a Guerra de Troia, Hércules, Sísifo, Teseu), ela acrescenta o de Aracné, tecelã do destino, associada à metamorfose, ao feminino e à paralisação de suas presas.

Não passa despercebido dos críticos o fato de a aranha *Maman* surgir no horizonte logo após a visita que Adam faz à mãe para contar-lhe do duplo e indagar-lhe da possibilidade de um gêmeo. Dizendo ter um só filho, ela aponta para o fato de ele estar em desacordo consigo e censura-lhe os desejos de atuar e de prevaricar comentando:

- “você devia deixar de lado **essa fantasia** de ser um ator de filmes de terceira categoria”<sup>1</sup> [grifo nosso];
- “você tem bastante dificuldade para ficar com uma só mulher.”<sup>2</sup>

O fato é que *Enemy* se inicia com uma cena que inexiste no livro, mas que aprofunda seu simbolismo e acentua sua atmosfera de terror fantástico. Nela, o protagonista assiste a um espetáculo erótico em um clube de homens privado, provavelmente um local de prostituição.

Ainda não se sabe quem ele é, mas o olhar atento de quem já leu o romance (ou de quem vê o filme pela segunda vez) distingue uma evidente aliança em seu dedo anular, revelando que ele pode ser:

1. Anthony Claire – que é casado;
2. Adam Bell já empossado da identidade de Anthony, tomando seu lugar não apenas no lar, mas também na vida dupla de transgressão, após encontrar a chave que dá acesso ao clube privado;
3. ambos, Anthony em *flash back* e Adam em *flash forward*, cada um ocupando uma ponta da trama voltada sobre si como fita de Möbius;

---

<sup>1</sup> “I think you should quit that fantasy of being a third rate movie actor”.

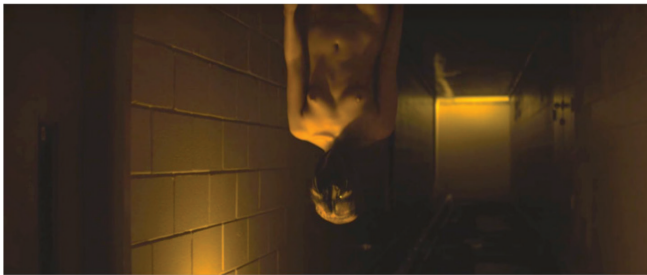
<sup>2</sup> “You have enough trouble sticking with one woman.”

4. ou ainda um único homem esquizofrenicamente dividido em duas personalidades e dois papéis existenciais, vivenciando um deles nesse ambiente.

Durante o espetáculo, um acontecimento marcante: uma das *strippers* oferece, a Anthony (e/ou Adam), uma bandeja coberta. Ao destampá-la, a moça libera uma aranha que, provocativamente, ameaça esmagar com o sapato.

Se uma aranha abre o filme e por ele trafega agigantada como em pesadelo, ela também lhe põe fim (substituindo ou simbolizando o corpo grávido de Helena), atando, de um modo diferente do romance, as duas pontas da história. Ela é a imagem por excelência do estranho familiar, do que deveria ter permanecido oculto mas vem à luz, do reprimido que retorna – a mulher com cabeça de aranha no sonho do protagonista,

#### UM SONHO



Enemy, 2013 © El Films

a metáfora do inconsciente para o impulso sexual ameaçador ao qual ele não resiste, prisioneiro que é de um círculo vicioso de desejo, medo e culpa.

Sim, porque, malgrado as palavras da mãe e a insegurança aprisionante da esposa, ele repete uma compulsão: a busca de experiências sexuais diversificadas como fuga à vida rotineira e submissa, à teia que lhe retira a liberdade e o massifica.

O fim do filme sugere, assim, uma leitura em perspectiva inversa, que faz Anthony preceder a Adam: um ator dado a aventuras sexuais teria vivido um episódio de adultério (com Mary). Sentindo-se dividido e culpado, ele teria eliminado essa relação e quem foi nela (teria “matado” o mulherego em si, eliminado a amante de sua vida e posto fim à relação dos dois); estaria tentando reconciliar-se com a esposa (ela mesma dupla, pelo outro que carrega no ventre e pela função compartilhada com a mãe dele); e se dedicaria a ser um estável professor de História (provavelmente sua profissão de origem). Pensando estar adaptado à condição de homem casado, futuro pai de família, profissional responsável e filho obediente, ele, durante uma crise, entraria em confronto com sua sombra desejante e recairia em suas práticas aventureiras, num circuito que não se quebra e que faz, como no romance, a narrativa dar a volta em si ouroboricamente.

Considerando tudo isso, caberia indagarmos como o filme espelha o livro, como traduz cinematograficamente as imagens que o livro cria com palavras, como dialoga com ele e o duplica, ao mesmo tempo em que se institui como obra autônoma e singular, segunda e ao mesmo tempo original. Em resumo, caberia indagarmos como se processa essa tradução intersemiótica que muitos chamariam “adaptação”, mas que seria mais adequado entender como “recriação”.

Vários dos mecanismos de transposição de que ele se utiliza são também próprios das traduções interlinguais, como descritos pelos estudiosos Vinay e Darbelnet em um livro importante para quem se dedica à tarefa de traduzir denominado *Stylistique comparée du français et de l'anglais* (1958).

Levando em conta que um dos temas recorrentes de *O Homem Duplicado* é aquilo que se encontra implícito e subliminar em um discurso, seja ele escrito, falado, gestualizado ou filmado – isto é, os tons e subtons e, principalmente, sinais ideológicos subjacentes –, procuraremos descrever aqui alguns desses procedimentos tradutórios. São eles:

1. **Compensação**, procedimento que visa a manter o tom do conjunto, recuperando em outro ponto do da narrativa aquilo que não se pôde traduzir no mesmo lugar do original.

Por exemplo, aqui, a função emotiva: na impossibilidade de descrever as emoções das personagens, o filme as revela em *close-ups* dos olhares e dos tais gestos e subgestos, assim como nos tons e subtons dos diálogos.

É o que ocorre a cena de sexo impositiva e quase agressiva entre Adam Bell e Mary no início do filme (e inexistente no romance). Ela seria uma elaboração da ausência de intimidade e de amor que, no livro, Tertuliano impõe a sua relação com Maria da Paz.

2. **Condensação**, procedimento de economia que consiste na concentração de vários significados em um número menor de significantes, ou mesmo em um só.

Por exemplo, a imagem apócrifa da aranha metaforizando o temor a vários tópicos: a ditadura do inconsciente; a vida moderna que enreda o indivíduo em papéis paralisantes; a instância demiúrgica capaz de tramar o destino; a mulher capaz de produzir matéria (outro corpo) a partir da própria substância; a fabricante da teia que recobre o mundo sensível de ilusões e gera aparências enganadoras.

3. **Implicação**, que ocorre quando detalhes que eram explícitos no texto-fonte são deixados por conta do contexto ou da situação. Exemplo: o desejo oculto de Helena, no romance, de conhecer sexualmente o duplo do marido, é muito mais sutil no filme e indicia a necessidade de amparo, respeito e atenção de Helen, que demonstra por Adam um carinho que não tem pelo marido.
4. **Explicação**. Como o próprio nome diz, a atestação daquilo que no original é implícito. Por exemplo, a alusão, no filme, ao adágio de Marx a partir de Hegel, “A história se repete, a primeira vez como tragédia e a segunda como farsa”<sup>3</sup>, deixando claro aquilo que no livro é subentendido.
5. **Lacuna** – exclusão de componentes do original.

---

<sup>3</sup> Apud frase dita por Karl Marx no “18 de Brumário de Luís Bonaparte”, de 1852. Lira, Bertrand e Magalhães, Daniel. “Do *Homem Duplicado* à *Enemy* [sic]: adaptação e reinvenção do duplo no cinema.” In Revista *Culturas Midiáticas*, Ano X, n. 18 – jan-jul/2017. Disponível em <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/cm>. Acesso em 14 de set. 2018.

Exemplos: a supressão do traço profético da mãe de Tertuliano, associado no romance a Cassandra e à sibila; a ausência de alusões ao código de Hamurabi, abundantes no original; as considerações filosóficas do narrador e a própria ausência deste e do Senso Comum como personagem.

6. **Acréscimo**, que, ao contrário da lacuna, consiste na adição de algo que não consta do original.

Exemplo: a gravidez de Helena.

7. **Transposição**, procedimento pelo qual um significado muda de categoria.

Por exemplo: Se no romance Tertuliano era um professor do ensino médio, o Adam Bell do filme é professor universitário.

8. **Ênfase**, conjunto de procedimentos que permitem fazer sobressair um segmento da narrativa.

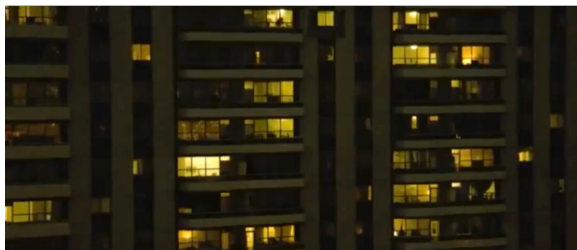
Por exemplo, a duplicidade de Anthony sendo acentuada, no filme, pelo traço da infidelidade (vida dupla).

9. **Diluição**, mecanismo de ampliação que consiste na repartição de um significado em vários significantes.

Por exemplo, o tema da massificação e da perda de identidade dispersado em vários componentes ao longo do filme:

- a) os condomínios com prédios idênticos;

DILUIÇÃO: MASSIFICAÇÃO E PERDA DA IDENTIDADE



Enemy, 2013 © EI Films

- b) a figura de Adam caminhando anônimo por entre as pessoas e a reprodução de imagens repetidas de homens nos cartazes da cidade;

DILUIÇÃO: MASSIFICAÇÃO E PERDA DA IDENTIDADE



[https://www.google.com/search?g=ENEMY+VILLENEUVE&dent=firefox-b-ab&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0abUKEwiD9Z3-pNldAbVMHZAKHbnLDsgO\\_AUIGigB&biw=1280&bih=523&dpr=1.25#imarc=ptUuaAnHzoGrvmM](https://www.google.com/search?g=ENEMY+VILLENEUVE&dent=firefox-b-ab&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0abUKEwiD9Z3-pNldAbVMHZAKHbnLDsgO_AUIGigB&biw=1280&bih=523&dpr=1.25#imarc=ptUuaAnHzoGrvmM)

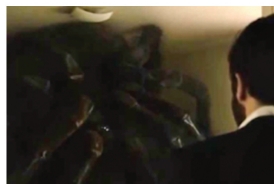
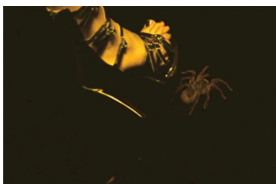
DILUIÇÃO: MASSIFICAÇÃO E PERDA DA IDENTIDADE



Enemy, 2013 © E! Films

c) as várias figuras aracnídeas;

DILUIÇÃO: VÁRIAS FIGURAS ARACNÍDEAS



Enemy, 2013 © E! Films

- d) as configurações que remetem a teias:
- nos trilhos e fios que atravessam a cidade;

DILUIÇÃO: PADRÕES DE TEIAS



Enemy, 2013 © El Films

- nas imagens formadas pelo embaçamento no box do banheiro quando Helen toma uma ducha e no vidro partido do carro em que morrem Anthony e Mary;

DILUIÇÃO: PADRÕES DE TEIAS



Enemy, 2013 © El Films

DILUIÇÃO: PADRÕES DE TEIAS



Enemy, 2013 © El Films



- enfim, na distribuição de vários padrões de objetos duplos ou múltiplos em diferentes cenas.

#### DILUIÇÃO: OBJETOS DUPLOS



Enemy, 2013 © El Films

### 10. Particularização, como tradução de um componente geral ou abstrato por um específico ou concreto.

Exemplo: a cidade que no livro é descrita de modo generalizado como grande e labiríntica é, no filme, uma Toronto de vidro e concreto, inóspita e impessoal, quase irreconhecível por sua atmosfera fantasmagórica, mas facilmente identificável por prédios icônicos (o Condomínio *Absolute World* com suas torres Marilyn Monroe e o prédio da Universidade de Toronto, Scarborough). Uma cidade dupla de si mesma.

#### MECANISMOS DE TRADUÇÃO



<https://torontoist.com/2014/06/reel-toronto-enemy/>



Obviamente, há muito mais que isso na duplicação do livro em filme. Importante é ressaltar que os processos de transposição aqui analisados demonstram uma leitura cuidadosa e criativa do romance de Saramago por parte de Villeneuve, a produção de um duplo à altura do original, que se lhe assemelha na fisionomia do enredo mas se singulariza no estilo, sem perder em momento algum a “aura autoral” de que fala Walter Benjamin (2006).

Essa versão livre (e algo libertina) de *O Homem Duplicado* recupera – não da mesma maneira – sua tensão e seu mistério, seu suspense e seu apuro formal. Ainda que seja um duplo diferente do romance em muitos aspectos, ela espelha as grandes questões humanas que ele aborda:

- a necessidade de se dar sentido à existência;
- o uso do livre arbítrio e a conformidade – ou inconformidade – ao destino;
- a ficção como componente da identidade e da própria História da Humanidade;
- o amor como co-participação na história de duas pessoas;
- a busca da diferenciação do indivíduo em uma hipermodernidade que o padroniza.

Assim como o romance, o filme mostra que *O Homem Duplicado* é *Todos os Homens*. E que, na singularidade que todos buscamos, há uma

zona de compartilhamento de angústias e esperanças que é universal, passível de ser expressa em diferentes línguas e diferentes linguagens.

Se, depois de assistir ao filme retornamos ao livro, no movimento de trás para a frente que este propõe, percebemos que, se o filme assimila o romance, o romance não é mais o mesmo após a experiência de se assistir ao filme. Ao modo plurívoco como *O Homem Duplicado* organiza o caos que é a realidade, acrescenta-se, em outra linguagem, outro modo de organização, também ele plurívoco – para, na tertúlia das vozes artísticas que é a arte, aumentar-lhe a importância e ampliar-lhe a ressonância.

## Referências

- BENJAMIN, Walter (2006). *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Trad. Maurice de Gandillac. Paris: Éditions Allia.
- SARAMAGO, José (2002). *O Homem Duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras.
- VILLENEUVE, Denis (Dir.) (2013). *Enemy*. Color. Produção: M. A. Faura e Niv Fichman. Madrid: Mecanismo Films. Canadá, Espanha, França, 90 min.
- VINAY, J.-P E DARBELNET, J. (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais, méthode de traduction*. Paris: Didier.

(Página deixada propositadamente em branco)

## «JOSÉ»: A PERSONAGEM E POSSÍVEIS BIFURCAÇÕES

### «JOSÉ»: CHARACTER AND POSSIBLE BIFURCATIONS

**RESUMO:** A comunicação – com o título, “«José»: a personagem e possíveis bifurcações” –, propõe-se apresentar uma leitura da figuração narrativa de «José», no romance *Todos os Nomes*, de José Saramago, enquanto construção dinâmica, fundada em pressupostos que decorrem dos estudos narrativos, da «fenomenologia da leitura», da pragmática da ficção e da análise do discurso. A interpretação dos procedimentos narrativos comunga quer da «fenomenologia do espelho», quer da (re)formulação em *dramatis personae* das re-presentações sociais e da construção identitária, em conflito com as formas dominantes. A figura «José» marcada pela dualidade, no romance de Saramago, não referencia uma época específica, datável, antes apresenta uma construção do mundo e da vida que atravessa épocas distintas. Não obstante, podemos detetar, na figuração romanesca, o resultado de um dado «processo civilizacional» que foi objeto de crítica radical, problematizado na tomada de consciência da «dialética do progresso», na medida em que dá a ver traços contraditórios da modernidade, da pré-modernidade e da pós-modernidade, na sociedade portuguesa. Deste modo, a figuração literária ilustra, por um lado, a vida «burocratizada e administrada», das sociedades disciplinares, por outro, o carácter labiríntico, indagador e complexo do pensamento crítico que se entretetece por caminhos, aparentemente, inúteis, contudo necessários. Esta construção que procura a exaustividade é figurada na arquitetura labiríntica – que envolve a personagem – tecida a partir de «fios de Ariadne» e bifurcações hipotéticas. O modo de ver a construção narrativa, aqui apresentado, conduz-nos ao duplo movimento da figura que revela o poder de evocação do qual é investida – entre o ser e a aparência de ser, a presença e a ausência – que é o princípio da ficção.

**Palavras-chave:** Estudos narrativos, Personagem, Figuração, Análise do discurso, Sobrevida.

**ABSTRACT:** The communication – with the title “«José»: the character and possible bifurcations” – proposes to present a reading of the narrative figuration of «José», in the novel *Todos os Nomes*, by José Saramago, as a dynamic construction, founded on assumptions that derive from narrative studies, from “phenomenology of reading”, from

the pragmatics of fiction and from discourse analysis. The interpretation of narrative procedures shares both the “phenomenology of the mirror” and the (re) formulation in *dramatis personae* of social representations and identity construction, in conflict with the dominant forms. The figure «José» marked by duality, in Saramago’s novel, does not refer to a specific, datable epoch, but rather presents a construction of the world and of life that goes through different epochs. Nevertheless, we can detect, in the romanesque figuration, the result of a given “civilizational process” that was the object of radical criticism, problematized in the awareness of the “dialectic of progress”, insofar as it reveals contradictory features of modernity, pre-modernity and post-modernity in Portuguese society. In this way, literary figuration illustrates, on the one hand, the “bureaucratized and managed” life of disciplinary societies, on the other, the labyrinthine, searching and complex nature of critical thinking that is interwoven in ways that are apparently useless, yet necessary. This construction that seeks exhaustiveness is figured in the labyrinthine architecture – which involves the character – woven from «Ariadne threads» and hypothetical bifurcations. The way of looking at the narrative construction, presented here, leads us to the double movement of the figure that reveals the power of evocation of which it is invested – between being and the appearance of being, presence and absence – which is the principle of fiction.

**Keywords:** Narrative studies, Character, Figuration, Speech analysis, character beyond narrative fiction.

Quando considero a minha vida fico apavorado ao achá-la informe. A existência dos heróis, aquela que nos contam, é simples; vai direita ao fim como uma seta. E a maioria dos homens gosta de resumir a sua vida num preceito, por vezes numa jactância ou numa lamentação, quase sempre numa recriminação; a sua memória fabrica-lhes complacentemente uma existência explicável e clara. A minha vida tem contornos menos firmes.

Marguerite Yourcenar. Memórias de Adriano

As designações «seres de papel», «feito-personagem», «homens-narrativa», «pessoas de livro»<sup>1</sup> configuram a evolução da categoria *personagem* cujo *reaparecimento* não pode esquecer a sua proclamada «morte» e as deri-

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *S/Z*, (1970); Philippe Hammon, 1977. Tzvetan Todorov, *Poética da prosa*, 1979, p. 85. Carlos Reis, *Pessoas de livro: Figuração e sobrevivência da personagem*. *Revista de Estudos Literários*, v. 4, p. 43-68, jan. 2016. Disponível em: <<http://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/2679>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

vações daí decorrentes, ao longo do século XX, a par da sua construção como linguagem, sendo que “[a] categoria da personagem continua a ser, paradoxalmente, uma das mais obscuras da poética” porque, entre outras razões, nela “há a presença de várias categorias diferentes” (Ducrot e Todorov, 1991: 271), das quais a personagem participa.

Philippe Hammon (Barthes *et al*, 1977: 115-167) apresenta uma noção de personagem definida por um *feixe de relações* de semelhança, de oposição, de hierarquia, e de ordenação (a sua distribuição) que se constrói no plano do significante e do significado, sucessivamente ou em simultâneo com outras personagens ou elementos da obra. Na medida em que será necessário distinguir vários domínios diferentes, em diversos níveis de análise, Hammon propõe a designação «o efeito-personagem» (*ibidem*:119) – que é um caso particular da atividade do leitor –, de modo a evitar substantivar uma unidade hipotética. Por conseguinte, a etiqueta semântica da personagem não é um «dado» à priori, estável que se tratava de *reconhecer*, mas antes uma *construção* que se efetua, progressivamente, no tempo da leitura. A personagem resulta, assim, sempre da colaboração de um *efeito de contexto* (as relações semânticas intratextuais) e de uma atividade de memorização e de reconstrução operada pelo leitor.

Na obra de José Saramago, *Todos os Nomes*<sup>2</sup>, a narrativa começa com uma sinédoque – a descrição de uma porta que permite a entrada no espaço da «Conservatória Geral do Registo Civil» –, e uma metáfora – a primeira página é a porta de entrada no romance.

A narrativa não-linear constrói-se por entre o mundo labiríntico, burocrático da “Conservatória Geral” cujo arquivo é percorrido com a ajuda do “fio de Ariadne” (15). Numa relação metonímica com o espaço-obra, o narrador sente necessidade de “não perder o fio à meada” de um relato que deve “começar” por dar a “saber onde se encontram instalados e como funcionam os arquivos e os ficheiros” (13). Por entre inúmeras reflexões e divagações, o narrador recupera o “fio da meada”, “indo ao que nos interessa” (16).

---

<sup>2</sup> Os números de páginas entre parêntesis, disseminados ao longo deste texto, remetem para a edição da obra indicada na bibliografia de referência.

Frequentemente, o escritor é figurado como Teseu e o labirinto como algo constitutivo da própria literatura, enquanto construção imaginária cheia de meandros e encruzilhadas que dificultam a orientação. A lei do labirinto é o desejo de fuga como único modo de ser possível, como resistência num espaço que se constitui também pela *escrita*. Deste modo, a escrita literária ilustra o caráter labiríntico, indagador e complexo do pensamento que se entretetece por caminhos, aparentemente inúteis, contudo necessários. Esta construção que procura a exaustividade é figurada na arquitetura labiríntica de *Todos os Nomes*, tecida a partir de linhas condutoras e *bifurcações* hipotéticas<sup>3</sup>.

A “Conservatória Geral do Registo Civil” constitui-se como “mundo e centro do mundo” (28) de José. A Conservatória é um espaço no qual o tempo se inscreve: no papel – “porque o destino de todo o papel novo, logo à saída da fábrica, é começar a envelhecer” –; nos objetos – o esmalte da chapa metálica, na frontaria da Conservatória “está rachado e esboicelado em alguns pontos” –; na porta “antiga” com tinta a “descascar-se” (11)<sup>4</sup>. Por inerência da sua função institucional, é um lugar de repetitividade – “não passa um dia” sem que se registem nascimentos e falecimentos, em papéis novos marcados pelo “destino” do envelhecimento e pelo “cheiro” que “nunca chega a mudar” (11) –, de ordem instrumentalizada – “nunca, em tantos e tantos séculos de Conservatória Geral, uma ficha deste ficheiro esteve colocada fora do sítio” (162).

Neste sentido, a “Conservatória Geral” configura a memória registadora que se delega como depósito, i.e. arquivo e é o espaço que em *Todos os Nomes*, configura, simultaneamente, a *vida administrada*, na aceção de Max Weber (2001) e as *sociedades disciplinares*, na formulação de Michel

---

<sup>3</sup> A hierarquização do poder e das tarefas, a sobrecarga de trabalho dos auxiliares de escrita, a indiferença dos superiores conduzem a “abusos”, “irregularidades” e “falsificações” que começam por constituir “a matéria central” (13) da obra. Ao longo do relato, há fios narrativos sugeridos, mas logo abandonados pela absorção no caso da «mulher desconhecida» (139).

<sup>4</sup> Ali estava a Conservatória Geral, com a sua porta antiquíssima e os três degraus de pedra negra que lhe davam acesso, as cinco janelas esguias da frontaria, todo o prédio com um ar de ruína imobilizada no tempo, como se o tivessem mumificado em vez de restaurá-lo quando a degradação dos materiais o reclamava (183).



Foucault (2000), no seio das quais a burocratização e a racionalidade formal se sobrepõem à capacidade de os sujeitos atribuírem sentido às suas finalidades

Deste modo, é delineada à partida, por um lado, a figuração da Conservatória como uma *personagem*, por outro, a sua relação com o conceito de dominação racional<sup>5</sup>.

A administração burocrática figurada na “Conservatória Geral” ilustra esta ideia ao apresentar como elementos definidores: a precisão, a permanência, a disciplina, o rigorismo e a confiança que inspira, o carácter de previsibilidade, a intensidade e a extensão da sua presença, a possibilidade formalmente universal de o funcionário adaptar-se a todas as tarefas, bem como a perfeitibilidade técnica e o máximo rendimento<sup>6</sup>.

## Nome e Identidades

A personagem central da obra, o funcionário auxiliar de escrita com “vinte e seis anos de serviço” (132), é referido, pela primeira vez, na página sete do romance, no contexto de uma ordem dada pelo chefe da “Conservatória Geral”: “Sr. José, substitua-me aquelas pastas” (17). Em *Todos os Nomes*, a “indiferença autoritária” do Conservador inscreve-se na modulação da voz que ordena. A “prática das relações hierárquicas” (19) fica marcada nas múltiplas “potencialidades expressivas”, dos “modos

---

<sup>5</sup> Segundo Max Weber, “L’administration purement bureaucratique, donc fondée sur la conformité aux actes, ..., est, de toute expérience, la forme de pratique de la domination la plus rationnelle du point de vue formel”, Max Weber. *Économie et société*. 1971, p. 229. Ver *infra*, p. 9, nota 11.

<sup>6</sup> Esta relação intrínseca entre técnica e domínio sobre os homens e a natureza configura aquilo que Max Weber (1971) designou como «racionalização da vida» que, em nome da racionalidade, realiza uma forma específica de domínio político e converte a «razão» em base ideológica da sua legitimação e instrumento para o seu aperfeiçoamento. Para Marcuse (1994) – tal como para Horkheimer e Adorno (1974) – a emancipação humana exige uma rutura com o pensamento «unidimensional» simultaneamente alienado e alienante.

Nesta perspetiva, e de acordo com a lógica hierarquizada da instituição, o «poder» do funcionário tem de ser superiormente legitimado e autorizado. Assim, será sempre necessário “dar uma razão administrativamente fundada e burocraticamente lógica” (166) para que o oficial autorize qualquer movimento no interior da Conservatória, dado que a mera curiosidade pode ser considerada “improdutiva” (166).

de articular” as quatro sílabas de «Senhor José», que podem indicar “condescendência”, “irritação”, “ironia”, “desdém”, “humildade”, “lisonja” (20). Porém, os dois últimos sentidos nunca foram usados para com José.

Deste modo, define-se o espaço social – de percepção, de apreensão *relacional*, de diferenciação – como campo de poder, i.e. como produto e campo de lutas simbólicas entre os ocupantes de posições dominantes e os ocupantes de posições dominadas, na aceção de Pierre Bourdieu (1989).

Ao longo da obra, José é identificado apenas pelo nome próprio, o que denota quer a “insignificância da personagem” (19) quer a representatividade social do nome, configurando, assim, aquilo que Roland Barthes designa como “a natureza económica do Nome” que “no regime romanesco é um instrumento de troca: permite substituir uma unidade nominal por uma coleção de traços” (Barthes, *S/Z*: 75).

Na perspetiva de Philippe Hammon, “[a] primeira aparição de um nome próprio (não histórico) introduz no texto uma espécie de «branco» semântico (...) que vai carregar-se progressivamente de sentido” (Barthes *et al*, 1977: 100).

No início da segunda sequência do romance, o narrador informa e elabora um questionamento sobre o *nome* que ilustra uma *identidade em falta* ou “a ausência do nome de família” como “experiência do vazio” (Tadié, 1992: 65):

Além do seu nome próprio de José, o Sr. José também tem apelidos, dos mais correntes, sem extravagâncias onomásticas, um do lado do pai, outro do lado da mãe, segundo o normal, legitimamente transmitidos, como poderíamos comprovar no registo de nascimento existente na Conservatória se a substância do caso justificasse o interesse e se o resultado da averiguação pagasse o trabalho de confirmar o que já se sabe. No entanto, por algum desconhecido motivo, se é que não decorre simplesmente da insignificância da personagem, quando ao Sr. José se lhe pergunta como se chama, ou quando as circunstâncias lhe exigem que se apresente, Sou Fulano de Tal, nunca lhe serviu de nada pronunciar o nome completo, uma vez que os interlocutores só retêm na memória a primeira parte dele, José (19).

Na aceção de Pierre Bourdieu (1989: 146-151), o poder de nomear afigura-se como uma estratégia simbólica de impor uma visão particular sobre a divisão do mundo social a par de uma posição própria, nesse mundo.

Deste modo, o texto em epígrafe, na obra de José Saramago, *Conheces o nome que te deram / Não conheces o nome que tens*, enuncia, por um lado, o nome como marca inaugural de acesso à existência social, por outro, o nome enquanto produto de sucessivas «nomeações», através das quais se processa a formação identitária que configura a complexidade do sujeito fracionado, múltiplo, plural.

A obra *Todos os Nomes* constrói-se por antítese irónica face à hipérbole contida no título.

Assim, o único nome próprio referido na obra, José, participa da sinédoque por uma relação de correspondência e de inclusão metafórica. O carácter comum do nome, na língua portuguesa, não o isenta de inúmeras referências de âmbito bíblico, literário, sociológico. Do ponto de vista literário, a personagem José, em *Todos os Nomes* – que se vê em “pleonasmos de si próprio” como “diante do espelho” em “solidão dobrada” (Pires, 1999: 265) –, pode aproximar-se da personagem do poema de Carlos Drummond de Andrade, *E agora, José?: Sozinbo no escuro / qual bicho-do-mato, / sem teogonia, / sem parede nua / para se encostar, / sem cavalo preto / que fuja a galope, / você marcha, José! / José, para onde?* (Andrade, 1985: 57).

A escassa descrição física de José – “uma fraca figura”, de “cinquenta e dois” anos (103, 200) –, por um lado, aproxima a personagem da noção de figura<sup>7</sup>, por outro, configura o seu conteúdo a partir de traços psicológicos, de carácter, de estados de espírito, da motivação e da profissão. As vertigens de que José padece (20, 22, 30, 34), o seu “feitio reservado”,

---

<sup>7</sup> Segundo Roland Barthes, a *figura* é diferente da personagem: “já não é uma combinação de semas fixados num Nome civil, e a biografia, a psicologia e o tempo já não podem apoderar-se dela; é uma configuração incivil, impessoal, acrónica, de relações simbólicas. Como figura, a personagem pode oscilar entre duas funções, sem que esta oscilação tenha qualquer sentido, pois acontece fora do tempo biográfico (fora da cronologia): a estrutura simbólica é inteiramente reversível; podemos lê-la em todos os sentidos”. Roland Barthes. *S/Z*. 1999, p. 56.

o defensor cioso da sua privacidade (24), a “honradez de funcionário” (23), o “espírito metódico” (22), são traços reiterados ao longo da obra. No contacto com a senhora do rés-do-chão, viúva, José mostrou o seu “coração sensível” (66), e na despedida “como um cavalheiro doutra época levou a mão dela aos lábios” (66). O raciocínio lógico-dedutivo de José é reiterado ao longo da narrativa (100, 102, 104, 106, 110), como marca de identidade institucional do poder da linguagem enquanto *poder delegado* na “catedral” burocrática: o “mecanismo dedutivo”, o “logicamente presumível”, a “coerência arquivística” (104), a relação “das causas e dos efeitos. (155). A propósito da sua inexistente vida afetiva dirá o narrador “que um homem a quem nenhuma mulher quis tanto que aceitasse vir viver para este tugúrio (...) nunca passará de um pobre diabo” (122).

A construção «eu» / «outro» é reiterada pela imagem especular observada pela personagem (112, 118, 123) que participa da *fenomenologia do espelho* elaborada por Umberto Eco (1998: 11-44) e é *mostrada* ao leitor através dos comentários do narrador e das palavras da personagem, nesse desdobramento de si entre o observador e aquele que está dentro do espelho, entre aquele que “olha” e “o (virtual) que parece olhar para o observador” (*ibidem*:17).

Neste sentido, o espelho fornece a José um “*duplo absoluto*” não do objeto, mas “do campo estimulante a que se poderia aceder se se olhasse para o objeto em vez de se olhar para a sua imagem refletida” (*ibidem*: 22) que permite ao *eu* considerar-se um *outro* e “experienciar o limiar entre percepção e significação” (*ibidem*).

A partir do momento em que inicia a sua tarefa de “investigador voluntário”, José sofre um processo de transfiguração que o define também pelo segredo, o medo de ser descoberto, a prática de procedimentos pouco honestos, conhecidos de muitos investigadores, a falsificação de documentos, o autoritarismo na relação com aqueles que interroga, evidenciando a *vontade de poder*, na aceção de Nietzsche<sup>8</sup> que se joga

---

<sup>8</sup> A noção é introduzida nos discursos de Zaratustra como motivo básico que se encontra em todas as formas de vida e de cultura. O conceito de poder em Nietzsche está associado à criação de valores. F. Nietzsche, *Assim falava Zaratustra*. 1988, pp. 67-68.

entre dois impulsos paradoxais e ambivalentes comandar e obedecer, praticar a obediência, mesmo ao comandar e desejar o poder, obedecendo. A duplicidade da figuração de José advém também do *olhar* e da perspectiva de diferentes personagens com as quais interage fora da Conservatória (154-155). Concluimos, assim, que a caracterização se faz de modo direto e indireto e a personagem é complexa.

José Saramago afirmou que a escassa descrição física das suas personagens se relaciona com a sua preocupação pela representatividade mais geral, pela função ou ação dos seres anónimos, sem voz, sem rosto. Daí o seu desiderato enquanto escritor: “O leitor há de ouvir, dentro da sua cabeça, a voz que «fala»” (Reis, 1998: 107, 103).

Assim, no modo de figuração de José encontramos simultaneamente o “princípio subordinante” e o “elemento subordinado”, definidos por Torrente Ballester (1999: 27), na medida em que a personagem é tanto “o centro e eixo” como “*uma* sociedade ou um facto constituem a substância” que recai na própria personagem. Neste sentido, a figura comunga da “univocidade”, imposta a partir de fora, enquanto auxiliar de escrita na Conservatória, e da “multivocidade”, crescendo a partir de dentro, enquanto figura significativa que apresenta um “princípio de coesão”, “interno ou externo”, do qual não é excluída a “ambiguidade” (*ibidem*: 28) da sua significação.

A duplicação do «eu» manifesta-se, frequentemente, na personagem José, não apenas nas várias «máscaras» que enverga ao longo da narrativa, como também a partir do que o narrador designa como “diálogo interior” (71) de José. Esta divisão interior rejeita a conceção racionalista e explica, de certo modo, o poder da decisão inconsciente, no humano (68-69).

Esta conceção está diretamente relacionada com a crítica da teoria da causalidade, exemplificada pelo jogador de xadrez referido na obra, (94-95).

As questões que a obra coloca em torno do nome e do duplo reenviam às formas de construção da identidade – individual, cultural, social – e ao seu estado de crise. O nome é, de certo modo, “a pele” que “queremos que os outros vejam de nós, por baixo dela nem nós próprios conseguimos saber quem somos” (157). Nesta perspectiva, a problemática do

nome, na obra de Saramago, reenvia também a uma “forma reflexiva” de identificação que se funda na introspeção, e supõe “uma temporalidade específica, a da intimidade, a do segredo” (Dubar, 2006: 34). Nesta complexa rede de identidades em mutação, o indivíduo mostra-se múltiplo, *persona* inapreensível como unidade e totalidade.

Em *Todos os Nomes*, a partir do momento em que inicia a busca da mulher desconhecida, cujo verbete lhe viera parar às mãos, por acaso, José enceta um processo de divisão em “*dramatis personae* das re-presentações sociais, da segregação heterogénea das codificações funcionais” (Durand, 1998: 143, 155) – o funcionário cumpridor; o investigador por conta própria –, e descobre-se diferente do que até aí tinha sido. A personagem assiste ao seu próprio desdobramento, ao exercício de capacidades inventivas que nunca imaginara ter e, deste modo, a sua figuração é marcada por uma construção identitária “sempre frágil e inacabada” (Dubar, 2006: 142), por vezes em conflito com as «formas identitárias» dominantes.

Temos, assim, a personagem José construída a partir da «vida administrada», todavia, simultaneamente, integra pontos de fuga que lhe permitem, por um lado, subverter a lógica do funcionário, por outro, servir-se dos ensinamentos da profissão para encetar a busca de um sentido para uma vida.

A vertente de colecionador da personagem José, por um lado, ilustra a construção da identidade modificada e / ou remodelada por processos sociais, numa relação dialética entre a realidade subjetiva e a sociedade (cf. Berger e Luckmann, 1999: 179-185), por outro, reenvia à «sociedade da informação» e do «espetáculo» – José considera mais valiosa a vida das “pessoas famosas” da sua coleção do que a sua própria vida que participa da “gente vulgar” de que “ninguém quer saber”, por quem “ninguém se interessa, verdadeiramente”, mesmo quando “se quer fazer crer o contrário” (55) e, por contraponto a esta sociedade que se expõe, José esconde-se por temer que alguém possa suspeitar da sua “mania” (24) que encobre uma profunda solidão.

Quer o delineamento da personagem como solitária quer a referência à vida dos «famosos» da sua coleção assinalam tanto a emergência de “marés de insignificâncias efémeras” (Steiner, 2008: 221), nas sociedades

modernas como o domínio das “interferências da vida moderna na esfera íntima” (*idem, ibidem*: 272) enquadradas pela psicanálise, a burocracia, a «comunicação de massas», as tecnologias da informação, a literatura confessional. Na sua faceta de “investigador voluntário”, inicialmente, o Sr. José transporta os medos do funcionário (153), não sente coragem para mostrar a falsa credencial. Subsequentemente cria um novo personagem de professor de colégio para justificar a sua função (154).

O modo de construção narrativa em *Todos os Nomes*, a partir da dupla focalização, configura aquilo que Claude Dubar (2006: 52) designa como a forma de identidade “«biográfica para si»”. Deste modo, evidencia uma construção complexa, na qual está implicado o questionamento das identidades atribuídas, a perturbação introduzida por sucessivas pertenças e, ainda, a instabilidade produzida pelas formas de existência. Esta «identidade narrativa»<sup>9</sup> – manifestada através das marcas de subjetividade, no discurso – indicia uma busca de identidade indissociável, não apenas do seu estado de crise, como também das várias formas de dominação de classe e, deste modo, configura uma compreensão e uma interpretação de si mesmo.

## **Fios que se (des)enredam**

A vida de José fica, de início, marcada por um acaso que irá, simultaneamente, desencadear o processo labiríntico em que se envolve e os fios narrativos que o relatam: o “verbete intruso” (36) de “uma mulher de trinta e seis anos, nascida naquela mesma cidade”, a que se juntam “dois averbamentos, um de casamento, outro de divórcio” (37). A partir desse momento, esta “mulher desconhecida” (38) que não é mais do que “um nome num verbete” (39) vai ocupar as horas e o espírito de José<sup>10</sup>. Daqui em diante, a personagem constrói uma vida própria, no interior da

---

<sup>9</sup> Ver Paul Ricoeur, “l’identité personnelle” in *Soi-même comme un autre*. 1990.

<sup>10</sup> José Saramago afirma que a história que o levou à ficção romanesca em, *Todos os Nomes*, relaciona-se com um irmão morto em cuja certidão de nascimento não tinha sido registada a sua morte. In Carlos Reis, *Diálogos com José Saramago*. 1998, p. 85.

narrativa, que não lhe é dada à partida, mas surge do acaso, que um ato de vontade, um espírito de iniciativa insuspeitados até então, fazem sair do estado de obediência servil e de submissão. A partir desse momento a vida de José é orientada pelo princípio de que “o que dá o verdadeiro sentido ao encontro é a busca” (69).

O nome da mulher desconhecida nunca é revelado, configurando a busca encetada um processo de construção de uma *personagem* – cuja biografia a pesquisa procura reconstituir –, uma companhia que existe apenas como *verbo*, no entanto desencadeia um percurso que dá sentido à vida daquele que a busca. Este procedimento aproxima-se da afirmação de Lévi-Strauss, segundo o qual, na narrativa, a personagem é comparável a uma palavra encontrado num documento, mas que não figura no dicionário, ou ainda a um nome próprio, isto é, um termo desprovido de contexto, cujo sentido advém da sua permuta com os contextos (cf. Lévi-Strauss: 1997:131).

Várias pontas da meada tecem a construção de uma narrativa em que se enreda e desenreda a vida do Sr. José – enquanto funcionário e indivíduo-colecionador-investigador –, a vida das personagens com quem contacta; a organização e o poder das instituições – a Conservatória, a Escola, o Cemitério –; as interrelações pessoais e institucionais, no seio de uma *sociedade disciplinar*, mas também o seu papel de relator-narrador de parte da ação que protagoniza, que reenvia à *metalepse*<sup>11</sup>.

A partir dos percursos e procedimentos efetuados pelo “investigador voluntário” outros fios narrativos hipotéticos são delineados quer pelo narrador quer pelo diálogo interior da personagem (pp. 75, 82, 100, 147-148, 152, 155...). Todos eles configuram a lógica vigilante das instituições: a possibilidade de perseguição, o interrogatório pelo chefe ou pela polícia, a punição. Motivos suficientes para que José viva em inquietação e receio de vir a ser descoberto, o que, se por um lado, representaria

---

<sup>11</sup> Gérard Genette define *metalepse* como “a figura pela qual o narrador finge entrar (com ou sem o seu leitor) no universo diegético”. Cf. Gérard Genette. *Discurso da narrativa: ensaio de método*. 1979, pp. 101, 233-236.



o descalabro, por outro, introduz um elemento de fuga à monotonia e rotina do seu quotidiano.

A “complexa relação hierárquica” assente em pressupostos de subjetividade, a indiferença da voz de comando do Conservador ilustram um poder seguro de si mesmo que espera obediência *cega* do funcionário destituído de si como indivíduo (12, 31,33, 34, 43, 139, 172). Sendo assim, o exercício evidencia a relação saber-poder, analisada Michel Foucault e por Max Weber no conceito de dominação racional<sup>12</sup> e que funda a administração burocrática.

As buscas noturnas do colecionador particular, a “inquietação, constante, obsessiva” (78) e as noites de insónia começam a ter efeitos negativos no trabalho do auxiliar de escrita, provocando-lhe faltas de atenção, sonolências súbitas que conduzem a “avisos severos” “admoestações”, “chamadas à ordem” (78), acabando o Chefe por aplicar-lhe “um dia de suspensão... de salário” por “má conduta profissional”, para “que lhe sirva de emenda” (79), qual criança de quem se espera que do castigo advenham efeitos corretivos.

Neste passo da obra lembramo-nos do poema de António Ramos Rosa, «O funcionário cansado»: *Sou um funcionário apagado / um funcionário triste / a minha alma não acompanha a minha mão / Débito e Crédito Débito e Crédito / a minha alma não dança com os números / tento esconde-lo envergonhado / o chefe apanhou-me com o olho lírico na gaiola do quintal em frente // e debitou-me na minha conta de empregado / Sou um funcionário cansado de um dia exemplar / Porque não me sinto orgulhoso de ter cumprido o meu dever? / Porque me sinto irremediavelmente perdido no meu cansaço?*<sup>13</sup>.

O apequenamento interiorizado pelo próprio subalterno manifesta-se em vários momentos, ao longo da obra de José Saramago (141-142).

---

<sup>12</sup> Ver *supra*, p. 3 nota 5. Max Weber, faz equivaler a institucionalização da razão à burocratização nas sociedades modernas, no seio das quais a organização conflitua com a formação de uma autonomia racional e ilustra o elo entre razão e poder“. Cf. Max Weber. *op. cit.*, p. 229.

<sup>13</sup> Poema integrado na obra de António Ramos Rosa, *O Grito Claro*, publicada em 1958, in António Ramos Rosa. *Obra poética*. v. I, 1989.

A razão burocrática impõe a estabilidade dos comportamentos tendo em vista objetivos organizacionais; é, portanto, instrumental e serve como meio de dominação. O grande instrumento de superioridade da administração burocrática é o *saber especializado*, determinado pela técnica moderna e pela economia (cf. Weber, 1971: 229)<sup>14</sup>.

Na perspetiva de José Gil (*op. cit.*: 85-89), a “burocracia” e o “juridismo” manifestam-se na “violência anónima dos regulamentos” e numa “aparência de ação” que têm como efeito a “subjetivação dessubjetivada”, do cidadão. Assim, o facto de termos saído de uma sociedade autoritária, “marcados pela temporalidade que lhe era própria”, i.e. o “tempo do adiamento”, tornou os portugueses cidadãos continuamente adiados. Falta, pois, à sociedade portuguesa “erradicar o medo” para aceder à maioria.

## Arquitetura e labirinto

O labirinto, na medida em que participa do enigma, figura o caminho do conhecimento e da moral a que o sujeito se submete seguindo o fio enquanto instrumento de vigilância e indício de desconfiança que atrela o «homem» (cf. Deleuze, 2005:49-58). Na perspetiva de Marguerite Yourcenar, Mínos e Teseu sublinham, a coberto do mito, uma parte irremediável de indignidade humana (Yourcenar, 1980: 88). Assim, o labirinto gera e desfaz a expectativa e o medo que lhe estão associados: o medo da verdade ou da sua representação sendo o percurso no interior do labirinto uma abertura por entre o emaranhado e o incerto para captar o pensamento, o conhecimento (cf. Calasso, 1998: 32).

Em *Todos os Nomes*, a construção labiríntica das instituições que prefiguram o poder repressivo – a “Conservatória Geral”, a “Escola” e o “Cemitério Geral” como reduplicação da Conservatória – ilustra as conecções aqui enunciadas. A personagem José evidencia, simultaneamente,

---

<sup>14</sup> O «espírito» da burocracia exprime-se, de um modo geral, pelo *formalismo* segundo a norma do menor esforço; e pela racionalidade material, isto é, a inclinação do funcionário para tratar com um sentido material e utilitário as tarefas da administração que são as suas, ao serviço da felicidade dos administradores. Cf. Max Weber. *op. cit.*, p. 231.

o medo – do desconhecido, do escuro, do conhecimento / «revelação da verdade» – e o seu antídoto representado pelo fio de Ariadne que o liga à secretária do chefe e, nessa medida, o coloca sob vigilância; e, ainda, a culpa do transgressor que receia ser punido, caso sejam descobertas as suas incursões noturnas pelos espaços labirínticos figurados na obra.

A simbologia irónica do fio de Ariadne<sup>15</sup>, no interior do arquivo dos mortos, que confere a segurança (o amparo e o controlo) de um “cordel atado... à perna da mesa do chefe ... igualzinho a um nascituro ligado pelo cordão umbilical ao útero da mãe” (176), interliga a simbologia do labirinto e a de um percurso de conhecimento e autonomia. A referência maternal ilustra quer as relações institucionais hierarquizadas, a heteronomia, quer a insegurança, o medo que o espaço também configura, o que é, igualmente, ilustrado pela recorrência a pesadelos e temores da infância.

A arquitetura como labirinto figurada na obra confere às construções o valor de *personagens* que transformam aqueles que as habitam. Estes construções-personagens – particularmente, a “Conservatória Geral” e o “Cemitério Geral” – são construções gigantescas, inumanas, prepotentes, tentaculares, em redor das quais se constrói e se desenvolve a vida da personagem central, numa cidade não nomeada (29, 117-118, 153-154, 156, 157). Construções simétricas que veiculam concepções de vida e de domínio, formas de poder que, a partir do espaço, se exercem sobre o tempo e a vida das personagens e, simultaneamente, veiculam um olhar crítico sobre a história e a arquitetura panóptica que a ilustra, na aceção Michel Foucault (2002)<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Na sequência do caso insólito de um investigador que se perdera no labirinto do arquivo, numa demonstração do poder hierárquico que se manifesta na linguagem de comando e obediência, o “chefe” faz “baixar” “uma ordem de serviço”, determinando “sob pena de multa e suspensão de salário, a obrigatoriedade do fio de Ariadne para quem tivesse de ir ao arquivo dos mortos” (15). O “fio de Ariadne” não é mais que a “designação clássica e,..., irónica da corda que guarda na gaveta” (208).

<sup>16</sup> As construções “ciclópicas e sobre-humanas” (13) de armações de estantes gigantes dominam o espaço interior do edifício onde reina “a escuridão” (14), em “prateleiras carregadas de vivos e de mortos” (25). A configuração geométrica da “sala retangular” alia a “estética e a autoridade” numa organização harmoniosa das hierarquias.

A obra de José Saramago figura instituições ilustrativas da racionalidade instrumental, ao serviço da domesticação do pensamento e do corpo do indivíduo. Esta organização político-administrativa e instrumental do *poder-saber* domina o espaço, o tempo, o corpo e a linguagem, enquanto *poder simbólico* que manifesta a sua eficácia na construção da realidade, a partir da relação indissociável entre as leis do capital cultural e linguístico e a ordem económica e social, que impõem esquemas classificatórios conducentes à adesão à ordem estabelecida (Bourdieu, 1989), por parte dos agentes sociais.

### **A busca sinuosa de sentido (s)**

A narrativa em *Todos os Nomes* configura inúmeras possibilidades de eventos hipotéticos, de novas narrativas que ficam em aberto, a partir do narrado. A narrativa, tal como a vida, exige uma seleção entre vários caminhos possíveis que vão sendo abandonados sem que nunca se possa vir a saber qual teria sido a melhor escolha. Portas que se fecham e se abrem, interseção de diferentes fios, que figuram a multiplicidade do possível, introduzidos na narrativa pelo modo conjuntivo e condicional, a frase disjuntiva ou condicional “e se..”, as formas verbais, “imagine-se”, “Supondo que..”, (100-102, 55, 52, 56, 95, 151-152, 165); há ainda diferentes versões de um evento relatado num hipotético inquérito (43, 45,75); a repetição de modo sumário, das peripécias, das dificuldades, mas também a “tenacidade e inteligência” de José para “vencer os seus próprios medos” (128); os vários exemplos de diálogo interior, (43-44, 71, 75, 81-83, 88, 100, 156), e, ainda, o desdobramento da personagem em narrador da investigação que leva acabo, no interior da narrativa, anotada num “caderno de apontamentos” (74 -75, 78, 136, 138, 158). Face a um dado evento, o narrador conjectura uma ou várias hipóteses possíveis que, por um lado, indiciam a sua não-omnisciência, por outro, abrem possibilidades a que outros fios se desenredem. A partir da consciência da precariedade de um conhecimento que não domina a realidade, nem pode confiná-la, o narrador constrói múltiplas possi-

bilidades de acontecer, que teriam alterado ou poderiam vir a alterar o desenrolar do enredo.

O modo de construção narrativa em *Todos os Nomes* enuncia a insolubilidade de um problema que pode relacionar-se com o desfecho da obra sob a forma de *romance aberto*. A última etapa do percurso de José contempla o início de uma nova busca que visa encontrar o certificado de óbito da mulher desconhecida, no arquivo dos mortos, e destruí-lo. Deste modo, a mulher continuará, formalmente, ‘viva’ se no verbete que lhe corresponde não estiver registada a data do seu falecimento. Considerando o início e o fim do romance como marcos significativos, recordamos o valor metonímico e metafórico da porta de entrada – na Conservatória, no romance – e constatamos um reinício (uma saída) que o fim reconfigura.

Em *Todos os Nomes*, a personagem José constrói-se como alguém que necessita encontrar um sentido para uma vida monótona, rotineira, solitária, uma ocupação para um tempo subjetivo vazio, lento, pesado, uma procura que preencha o tempo e confira significação à sua existência, dado que “na sua insignificante vida até o bom e o mau haviam sido raridade” (36). Assim, o acaso (21, 48, 243) ao colocar nas mãos de José o verbete da mulher desconhecida, “propõe” (47) um objetivo, algo com que ocupar o tempo, a possibilidade de escapar à rotina diária – “dos gestos e pensamentos de sempre” (48). As fases que se sucedem nessa busca redundam, frequentemente, em fracasso, mas não em desistência, pois “é preciso andar muito para alcançar o que está perto” (69). As diferentes etapas dessa busca nunca concluída reportam vários momentos cruciais cujo sentido lógico-racional não é relevante: o contacto com um nome desconhecido; a possibilidade, não concretizada, de encontro com a pessoa desse nome; a continuidade da procura, posterior à sua morte.

O último dia continua marcado pela consciência do inexplicável, na vida, a par da necessidade de continuar a procurar um sentido, tal como no início:

Perguntou-se como iria viver a sua vida daqui para diante, (...), quando sabe perfeitamente o que tem de fazer neste último dia, que amanhã já será outro

tempo, ou que será ele o outro num tempo igual a este, e a prova de sabê-lo foi ter pensado, Depois disto, quem serei eu amanhã (263, 268).

Na perspectiva apresentada na obra, tanto a “Conservatória Geral” como o “Cemitério Geral” introduzem problemáticas que reenviam à questão do sentido da existência e da existência como questão. Deste modo, e apesar de, no último dia, José reconhecer que “o mundo não tem sentido” (274), sendo-lhe, por isso, indiferente que o demitam ou o expulsem do funcionalismo, ao fim da tarde, encontra o pretexto para iniciar uma nova busca com a finalidade de procurar a senhora do rés-do-chão que fora enviada para um hospital. Quando chega a casa, o encontro com o chefe, na dupla faceta de vigilante e de cúmplice, revela-se como o desenredar de novo fio que o conduzirá ao verbete da mulher desconhecida para apagar a data da morte, simulando, assim, a continuidade da vida. Munido da lanterna e do fio de Ariadne, José avançou, novamente, para a escuridão do labirinto, figurando, deste modo, a escrita do «livro infinito».

Neste sentido, a *voz* que lembrara a José que o fio atado ao seu tornozelo e à perna da mesa do chefe o aproximava do nascituro, poderia dizer-lhe, novamente:

Homem não tenhas medo, a escuridão em que estás metido aqui não é maior do que a que existe dentro do teu corpo, são duas escuridões separadas por uma pele, aposto que nunca tinhas pensado nisto, transportas todo o tempo, de um lado para o outro uma escuridão, e isso não te assusta, (...), meu caro, tens de aprender a viver com a escuridão de fora como aprendeste a viver com a escuridão de dentro (177).

Deste modo, figuração da personagem José delineia um percurso sinuoso, desencadeado por uma dada condição de vida à qual tenta escapar, por entre o medo e a fuga, a vigilância e a reverência, a burocracia e o juridismo, a par da negligência e da desorganização, o poder arbitrário e a resignação, a que não faltam estratégias de «esperteza» e do «desenrasque» já sedimentados nos “hábitos ... do homem português” (Gil, *op. cit.*: 70). Estes procedimentos desestabilizam o poder «simbó-

lico» da instituição representado na figura do chefe tornado cúmplice da personagem central.

Na sequência do que vem sendo exposto, constatamos como traço da obra a complexidade de um tempo, o múltiplo e o diverso de uma época, figurados na experiência humana como problematização. Nesta aceção, o romance apresenta a figuração do indivíduo problemático num mundo contingente que mutuamente se condicionam (Luckács: s.d.).

Em *Todos os Nomes* a arquitetura labiríntica participa do enigma enquanto lugar propício à perda que *tem de ter saída*, por entre *bifurcações* que figuram a viagem sinuosa com *incidentes* de percurso, no romance, tal como na vida. Nesta perspectiva, a obra reenvia à parábola do *Jardim de caminbos que se bifurcam* (Borges, s.d.: 95-109), na qual a opção por uma das diversas alternativas apresentadas não elimina, necessariamente, as outras, antes as enuncia como possibilidades, i.e. *bifurcações* – convergências e divergências – no tempo e no espaço, que configuram o romance como labirinto.

## Personagem e sobrevida

As *pessoas de livro* ‘interagem’ com o leitor enquanto personagem a ser transformada, a *viver* depois da obra. Em *Todos os Nomes*, o narrador estabelece com o leitor uma relação de cumplicidade (solicitando a sua recetividade aos fios narrativos múltiplos que conjectura) e, simultaneamente, convoca-o para o interior da narrativa: “Imagine agora quem puder” (26); “como qualquer pessoa poderá vir ver e contar” (36); “...mas isto só nós é que sabemos” (87); “... não ofender a credulidade de quem se tenha disposto a aceitar como plausíveis...” (93).

Julio Cortázar contrapõe ao romancista clássico e romântico, o romancista moderno que quer fazer do leitor “um cúmplice, um companheiro de estrada”, (Cortázar, 2014: 450), na senda da teoria da literatura desde Roland Barthes.

Na obra de Cortázar, *O jogo do mundo*, Morelli, o escritor no interior da narrativa afirma: “A verdadeira e única personagem que me interessa

é o leitor, na medida em que algo daquilo que escrevo deveria contribuir para o modificar” (ibidem: 493).

No mesmo sentido, Alain de Botton, em *Como Proust pode mudar a sua vida*, considera que a “pessoa ficcional ... somos também nós próprios enquanto lemos” (Botton, 2009: 36). Alain de Botton não se refere à mera capacidade de identificação entre o leitor e alguma personagem da narrativa, mas antes aos efeitos da figuração narrativa no funcionamento da mente do leitor, no estímulo da sua atenção “adormecida”, no desenvolvimento da sua sensibilidade, em última instância, para a capacidade de *ver*, de ampliar a experiência visual, na consciência da apreensão do mundo. A representatividade do mundo figurado na obra é ilustrada pela experiência de Proust que “identifica um cavalheiro parisiense do final do século XIX”, Lau, num quadro de Domenico Ghirlandaio, *Um velho e um rapaz*, pintado em Itália, no final do século XV (ibidem: 30-31).

Por sua vez, Torrente Ballester afirma que só a arte se aproxima da “única realidade humana que é a pessoa ... concreta ... *rigorosamente* desconhecida” e, nessa medida, a “personagem partilha essa condição do homem de *criar* uma realidade” (Ballester, *op.cit.*: 31, 34).

Em conversa com Carlos Reis, José Saramago afirmou a sua preocupação com o “trabalho comum das pessoas”, com “as vidas que não deixaram sinal” (Reis, 1998: 83), os subalternos, todos os ignorados da História para os quais a *voz da* escrita é o ato de “reclamar a presença”:

É esse sentido da pessoa comum e corrente, aquela que passa e que ninguém quer saber quem é, que não interessa nada, que aparentemente nunca fez nada que valesse a pena registar, 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... E as vidas quase todas, de quase toda a gente, são vidas que falharam” (idem, ibidem: 82-83).

Neste contexto, a conceção de Saramago aproxima-se das (re)formulações da *Nova História* que se manifesta a partir do final dos anos 70, do século XX. (Le Goff *et al.*: 1991).



O romance de José Saramago não referencia uma época específica, datável, antes apresenta uma construção do mundo e da vida que atravessa épocas distintas, entre a pré-modernidade e a pós-modernidade, na qual se mostram características sociais que aproximam a sociedade portuguesa das sociedades mais desenvolvidas, a par de outras que a assemelham às sociedades menos desenvolvidas (Santos, 1994: 49-67)<sup>17</sup>.

Deste modo, podemos detetar na figuração romanesca, o resultado de um dado «processo civilizacional» que foi objeto de crítica radical, por parte de Max Horkheimer e Theodor Adorno, enquanto subversão do papel emancipador da «razão iluminista» tornada “princípio de dominação cega” (Horkheimer e Adorno, 1974: 57). Neste sentido, a «Razão», como princípio de autonomia defendido por Kant, redundava em razão heterónoma<sup>18</sup>, instrumental e dominadora, numa ilustração da «dialética do progresso» enunciada por Theodor Adorno (1962)<sup>19</sup>.

Se retomarmos uma ideia de Michel Foucault, encontramos no universo figurado em *Todos os Nomes*, a inversão dos princípios originários do humanismo liberal que proclamava a «liberdade para todos», todavia, se é necessário confrontar o poder para exercer a liberdade, então a promessa humanista opõe-se a si própria. Neste caso, o liberalismo humanista deu origem ao *paternalismo burocrático*. Os espaços, mais ou menos labirínticos por onde se aventura a personagem José, ajudam

---

<sup>17</sup> A ilustrar esta ideia encontramos exemplos significativos na obra de Saramago, sendo José um “depositário residual de um tempo passado” (21). A tradição manifesta-se de muitos modos, incluindo os instrumentos de trabalho (204). A «Conservatória» mantém-se fiel ao passado (206), daí que alguns considerem a instituição “ridiculamente [parada] na história” (204), apegada a uma tradição fixa, “imutável”, e a um passado que alicerçam a perspetiva e o discurso do Conservador-geral.

A partir da referência irónica a uma “descabelada e providencial fantasia” do Sr. José, a obra de José Saramago referencia uma sociedade vigiada, a perda de intimidade, a possibilidade de ingerência no espaço interior, por “ondas invasoras” destinadas a ler e a fotografar, (185), substituindo a “espionagem clássica” (186).

<sup>18</sup> As instituições apresentadas à coletividade como dadas pelos antepassados tornam-se fixas, rígidas. Há nelas um elemento central e poderoso de autopropetuação, de repetição que tem como principal instrumento a construção de indivíduos conformes. Este é o estado de heteronomia da sociedade. Cornelius Castoriadis. *O mundo fragmentado*. 2003, pp. 148-149

<sup>19</sup> Na obra de José Saramago, o exemplo mais significativo e culminante deste processo é ilustrado em *Ensaio sobre a cegueira*. 1995.

a configurar, simultaneamente, a instrumentalização das identidades e a fuga à instrumentalização como procura de individualidade.

Nesta perspetiva, o mundo institucional pré-existe ao indivíduo cuja biografia – marcada pela “identificação estatutária” definida através de “categorias de identificação», nas diversas esferas da vida social” (Dubar, *op. cit.*: 51) –, é apreendida no contexto de uma história social, na qual as instituições exercem um poder coercivo e de controlo sobre os indivíduos e, simultaneamente, desenvolvem um corpo de conhecimento que produz um tipo determinado de «pessoa». As instituições participam do paradoxo que constitui o facto de a atividade humana ser capaz de produzir um mundo vivenciado pelo «homem» como não-humano.

## Referências

- ADORNO, T. (1962). *Progresso*. Acedido a 10 de julho de 2018 em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-64451992000300011](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64451992000300011).
- ANDRADE, C. D. (1985). 60 anos de poesia. *O Jornal*. [Lisboa]
- BALLESTER, T. (1999). *Sobre literatura e a arte do romance*. Lisboa: Difel.
- BARTHES, R. (1980). *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70.
- (1999). *S/Z*. Lisboa: Edições 70.
- BARTHES, R. *et al* (1977). *Poétique du récit*. Paris: Seuil.
- BERGER, P. L.; LUCKMANN, T. (1999). *A construção social da realidade*. Lisboa: Dinalivro.
- BORGES, J.L. (s.d.). *Ficções*. Lisboa: Livros do Brasil.
- BOTTON, A. (2009). *Como Proust pode mudar a sua vida*. Lisboa: Dom Quixote.
- BOURDIEU, P. (1989). *O poder simbólico*, Lisboa: Difel.
- (1997). *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Oeiras: Celta.
- CALASSO, R. (1998). *Os quarenta e nove degraus*. Lisboa: Cotovia.
- CASTORIADIS, C. (2003). *O mundo fragmentado: as encruzilhadas do labirinto*. Lisboa: Campo da Comunicação.
- CORTÁZAR, J. (2014). *O jogo do mundo*. Lisboa: Cavalo de Ferro.
- DELEUZE, G. (2005). *O mistério de Ariana*. Lisboa: Vega.
- DUBAR, C. (2006). *A crise das identidades: a interpretação de uma mutação*. Porto: Afrontamento.

- DUCROT, O.; TODOROV, T. (1991). *Dicionário das ciências da linguagem*. Lisboa: Dom Quixote.
- DURAND, G. (1998). *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget.
- ECO, U. (1989). *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Lisboa: Difel.
- FOUCAULT, M. (1997). *A ordem do discurso*. Lisboa: Relógio D'Água.
- (2002). *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes.
- GENETTE, G. (1979). *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Lisboa: Arcádia.
- GIL, J. (2005). *Portugal, hoje: o medo de existir*. Lisboa: Relógio d'Água.
- HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. (1974). *La dialectique de la raison*. Paris: Gallimard.
- LE GOFF, J. *et al* (1990). *A nova História*. Coimbra: Almedina.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1997). *Antropología estructural*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- LUKÁCS, G. (s.d.). *Teoria do romance*. Lisboa: Presença.
- MARCUSE, Herbert (1994). *El hombre unidimensional: ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona: Ariel.
- NIETZSCHE, F. (1998). *Assim falava Zaratustra*. Lisboa: Relógio D'Água.
- PIRES, J. C. (1999). *E agora, José?*. Lisboa: Dom Quixote.
- RAMOS ROSA, A. (1989). *Obra poética*, v. I. Lisboa: Fora do Texto.
- REIS, C. (1988). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho.
- (2016). Pessoas de livro: Figuração e sobrevida da personagem. *Revista de Estudos Literários*, 4, 43- 68. Acedido a 10 jun. 2018, em <http://impactumjournals.uc.pt/rel/article/view/2679>
- RICOEUR, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. S/l.: Seuil.
- SANTOS, B. S. (1994). *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. Porto: Afrontamento.
- SARAMAGO, J. (1995). *Ensaio sobre a cegueira*. Lisboa: Caminho.
- (1997). *Todos os nomes*. Lisboa: Caminho.
- STEINER, G. (2008). *Os livros que não escrevi*. Lisboa: Gradiva.
- TADIÉ, J-Y. (1992). *O romance no século XX*. Lisboa: Dom Quixote.
- TODOROV, T. (1979). *Poética da prosa*. Lisboa: Edições 70.
- WEBER, M. (1971). *Économie et société*. Paris: Plon.
- (2001). *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Lisboa: Presença.
- YOURCENAR, M. (1980). *Les yeux ouverts*. Paris: Le Centurion.
- (2005). *Memórias de Adriano*. Lisboa: Ulisseia.

(Página deixada propositadamente em branco)

**RECENSÃO E ARREPENDIMENTO:  
O SARAMAGO CRÍTICO LITERÁRIO  
E A APRECIÇÃO D’O *DELFINO*  
DE JOSÉ CARDOSO PIRES**

**RECENSION AND REGRET:  
SARAMAGO AS A LITERARY CRITIC  
AND HIS CONSIDERATION OF *O DELFINO*  
BY JOSÉ CARDOSO PIRES**

**RESUMO:** Nos anos de 1967 e 1968, José Saramago contribuiu regularmente na secção ‘Livros’ da revista lisboeta *Seara Nova*. Este periódico foi representativo para a consolidação da vertente jornalística da sua carreira, seja na sua atividade como crítico literário, comentador político ou como cronista – sendo a *Seara Nova* responsável por editar, em 1974, *As Opiniões que o DL Teve*. Sobre as trinta resenhas literárias escritas ao longo de dezesseis edições, registou – a 22 de julho de 1994 – em seus *Cadernos de Lanzarote*: Apesar da minha inexperiência, e tanto quanto sou capaz de recordar, creio não haver cometido grossos erros de apreciação nem injustiças de maior tomo. Salvo o que escrevi sobre *O Delfim* de José Cardoso Pires: muitas vezes tenho me perguntado onde teria eu nesse momento a cabeça, e não encontro resposta...<sup>1</sup> Nesta breve análise busco compreender o que há na crítica saramaguiana que leva a tal arrependimento. Esse percurso de pensamento é feito através do confronto entre a resenha de outubro de 1968 e *O Delfim*, comparando esta apreciação às outras publicadas pelo autor na revista. Não obstante, este levantamento visa traçar o perfil de crítico que José Saramago constrói para si, o que se deve, principalmente, a um certo padrão de características que o autor exalta nos textos literários, como, por exemplo, os sucessivos elogios à arte compromissada e à literatura “ao serviço de”<sup>2</sup>. Tal análise, vale salientar, parte exclusivamente dos textos publicados em periódicos, não levando em conta a sua produção ficcional. Em suma, espera-se poder demonstrar

---

<sup>1</sup> Saramago, J (2006). *Cadernos de Lanzarote II*. 3.<sup>a</sup> edição. Porto: Porto Editora, p. 155.

<sup>2</sup> Idem. (1967, 1 de Agosto). Pelos Caminhos Traversos da Alegoria. *Revista Seara Nova*, p. 261.

o motivo de Saramago questionar o seu trabalho na apreciação d'*O Delfim* a partir de uma velada incoerência entre a obra, a resenha e as outras críticas literárias por ele anteriormente realizadas.

**Palavras-chave:** José Saramago; José Cardoso Pires; Crítica Literária; Literatura Portuguesa.

**ABSTRACT:** In the years 1967 and 1968, José Saramago collaborated regularly in the section 'Livros' ('Books') from the Lisbon's *Seara Nova* magazine. This publication was significant to the consolidation of the journalistic aspect of his career, whether as a Literary Critic, Political Analyst or *Chroniqueur*. About the thirty literary reviews written over sixteen editions in his "Cadernos de Lanzarote" on July 22, 1994, here freely translated, he pointed out the following : "Despite my lack of experience, and as far as I can remember, I don't believe to have made major consideration mistakes or misjudgements. Except what I wrote about *O Delfim* by José Cardoso Pires: many times I have been asking myself what was I thinking in that moment, and I can't find the answer...". This analysis seeks to understand what in the critique led Saramago to such regret. This thought path is made through the confrontation between the review from October 1968 and *O Delfim*, comparing this critique to others published by the writer in the magazine. Furthermore, this brief research aims to outline the profile of critic that José Saramago builds, mainly related to certain characteristics that are praised by the author in the literary text, such as the political engagement of art and the literature 'in the service of'. It is worth noting that such an analysis is based exclusively on texts published in journals not taking into account the fictional production.

In short, this article intends to be able to explore the reasons that made Saramago question his consideration of *O Delfim*, demonstrating a veiled incoherence between the book, the review, and the other literary criticisms previously made by him.

**Keywords:** José Saramago; José Cardoso Pires; Literary Criticism; Portuguese Literature.

Esta análise começa por palavras que não são minhas, mas do autor por nós homenageado neste congresso. Mais ainda. Por palavras que ele registou em seus cadernos a respeito de palavras que havia escrito outrora. E as palavras de outrora publicadas, por sua vez, falavam sobre palavras que não eram dele. Sem mais enleios, eis o que José Saramago escreveu – e que podemos ler nos *Cadernos de Lanzarote* – em 22 de julho de 1994.

Fernando Venâncio resolveu fazer algo como arqueologia literária, desenterrando da Seara Nova as críticas que, com juvenil atrevimento (então eu tinha

só 45 anos...), ali andei publicando nos remotos anos de 1967 e 1968. Ainda hoje estou para saber o que terá levado o Rogério Fernandes a convidar-me a realizar uma tarefa para qual o pobre de mim não poderia apresentar outras credenciais que haver escrito Os Poemas Possíveis. (Lembro-me bem de ter anteposto uma assustada condição: não fazer crítica de livros de poesia...) Agora eis-me perante os fantasmas de opiniões que expandi há quase 30 anos, algumas bastante ousadas para a época, como dizer que Agustina Bessa Luís <<corre o risco muito sério de adormecer ao som da própria música>>. Apesar da minha inexperiência, e tanto quanto sou capaz de recordar, creio não haver cometido grossos erros de apreciação nem injustiças de maior tomo. Salvo o que escrevi sobre *O Delfim* do José Cardoso Pires: muitas vezes me tenho perguntado onde teria eu nesse momento a cabeça, e não encontro resposta... (Saramago, 2006, p. 155)

Não se encontra nos *Cadernos de Lanzarote* outro comentário de Saramago sobre as resenhas que ele havia escrito naquela altura, sendo registo praticamente único da avaliação do próprio autor a respeito do seu trabalho como crítico literário, embora também o tenha exercido posteriormente, quando coordenou o suplemento cultural do *Diário de Lisboa*. Assim, é natural concluirmos que estas breves linhas por ele deixadas constituam um importantíssimo documento na análise da sua produção não-literária, o que leva-nos à necessária análise deste para melhor compreensão da obra saramaguiana. O que se busca neste texto está brevemente exposto no título: “Recensão e arrependimento”. Não de todo, evidentemente. Como citado, Saramago diz crer “não haver cometido grossos erros de apreciação nem injustiças de maior tomo. Salvo o que escrevi sobre *O Delfim* do José Cardoso Pires.” O seu ‘porém’, no entanto, não nos passa ao lado. Em uma retrospectiva que envolve um total de 30 resenhas ao longo de dezesseis edições, por que é preciso destacar com tanta veemência – depois de vinte e seis anos – a discordância a respeito de uma resenha que ocupava menos de duas colunas da revista? E que, diga-se, não era a única resenha publicada naquela edição. A resposta talvez seja ousada, mas há de ser discutida: possivelmente Saramago ainda não havia entendido o romance.

É preciso fazer, entretanto, uma breve apresentação sobre *O Delfim*, o terceiro romance de José Cardoso Pires, que foi publicado no histórico mês de maio de 1968. A narrativa, que se passa na fictícia Vila da Gafeira, gira em torno de um acontecimento que choca nosso narrador, conhecido como o Sr. Escritor: uma tragédia envolvendo a mais importante, tradicional e abastada família daquela localidade. O Infante, o Engenheiro Tomás Manuel Palma Bravo, desapareceu; seu fiel criado Domingos é encontrado morto – provavelmente assassinado; e sua esposa suicida-se. O desenrolar da história dará conta de inúmeros problemas sociais que sufocam o Portugal dos anos 60 (e que infelizmente ainda estão longe de serem extintos) como o classicismo, o racismo, o machismo, o conservadorismo e o conflito derivado da exigência de um certo “progresso” (com todas as restrições cabíveis ao termo) em um país predominantemente rural. Isto diz Cardoso Pires “ele-mesmo”, no que ele chama, em sua *Memória Descritiva*, de “O grande quadrilátero”. (Pires, 1999, p. 127)

Evidentemente, Saramago refletirá a respeito dessas críticas feitas n’*O Delfim* em sua resenha publicada em outubro de 1968 na revista Seara Nova, em meio ao caos de um mês bastante agitado para os periódicos portugueses, com especial atenção à revista em causa, visto que a Seara Nova era nitidamente uma força jornalística combativa ao salazarismo e, como é sabido, no fim de setembro deu-se o afastamento do ex-ditador António de Oliveira Salazar do governo por motivos de saúde. A recensão crítica escrita por Saramago não foi leve e o seu título “Quem gosta deste mundo?” já nos dá indícios do que virá. Cita-se então trecho do primeiro parágrafo:

Falamos, claro está, do mundo onde José Cardoso Pires habita há vinte e dois anos e oito livros. Ou talvez, mais rigorosamente, do mundo que habita em Cardoso Pires. Bem sabemos que uma pergunta como esta poderia ser feita a qualquer escritor cujo mundo (habitante ou habitado) desagrade, por esta ou aquela razão, ao leitor ou ao crítico. Por este lado da questão nenhum escritor se salvaria, o que já estará mostrando quanto a pergunta tem o seu quê de acadêmico. Mas, se concluída a leitura de *O Delfim* a interrogação



se forma no espírito do leitor que somos, teremos nós o direito ou o dever de ignorá-la, apenas para não sermos suspeitos e acusados de perder tempo a discutir o sexo dos anjos, ou de lançar maquiavelicamente sombras num quadro harmonioso e acabado? (Saramago, 1968, p. 338)

Tentemos destrinchar o problema: teríamos nós, leitores, o direito de questionar uma obra com conteúdo crítico caso o modo de criticar não nos tenha agradado? Há de se exemplificar. Analogamente, em uma obra crítica ao fascismo, o leitor antifascista pode simplesmente questionar “e quem gosta do fascismo?” para invalidar a qualidade daquela obra caso não goste dela? Saramago adverte-nos que é uma postura duvidosa mas também admite que não faria sentido deixar de perguntar apenas por boa conduta. Ele, portanto, toma a atitude de tentar entender de qual mundo estamos a falar para, pelo menos, avançarmos na questão. Nas palavras do próprio:

O mundo de José Cardoso Pires, a figura que mais frequentemente se desenha nos seus livros é, como toda gente sabe, o marialvismo, essa forma nacional de superioridade dita masculina, que neste torrão se exprime (ou exprimiu) por um convívio particular do aristocrata e do servo, do terratenente e do <<terrático>>. (Idem, *Ibidem*)

Concordamos, decerto. Não é por coincidência que Cardoso Pires tenha escrito o ensaio *Cartilha do Marialva*, um tratado sobre o atemporal “antilibertino”, nas palavras de Pires (1999, p. 14), essa figura tão lusitana mas que extrapolou as fronteiras, de modo a também fincar o pé nas antigas colónias. São os homens de pequenos poderes, que exaltam uma masculinidade nociva, que têm livros que não leem, que viajam quilômetros para registar sua presença em paisagens de sítios dos quais não desfrutam. Um certo modelo de burguês que inspira um inevitável desprezo. Essa figura odiosa merece todas as críticas – e Cardoso Pires as fará – mas o que ele diz não parece o suficiente para Saramago. Dirá este:

José Cardoso Pires tem vindo a fazer o processo desta personagem. Nada mais louvável. Mas nesse processo, que o autor de *O Delfim* decerto quereria encaminhar no sentido de uma condenação, intromete-se constantemente (pelo menos assim nos parece) uma certa tinta de simpatia, um odor e saudade dos bons tempos antigos, como se em Cardoso Pires lutasse, qual de baixo, qual de cima, a sua opção de intelectual e a sua íntima natureza numa complicada relação de amor-ódio responsável pela ambiguidade patente na sua obra. (Saramago, 1968, p. 338)

A afirmação de Saramago é perigosa. Em primeiro lugar, diz que *O Delfim* faz uma crítica morna, sem condenar o marialvismo com a devida veemência e, em seguida, sugere que isto seria causado pela natureza do próprio José Cardoso Pires: ou seja, que havia uma consciência do que era politicamente correto mas que isto entrava em conflito com a personalidade do autor da obra. O leitor mais atento da Seara Nova surpreende-se com aquilo que chega a ser quase uma intriga entre colegas. Talvez o fosse, não se sabe. Facto é que Cardoso Pires gozava de algum reconhecimento no circuito literário que Saramago acabava de adentrar na altura. Mas é preciso ater-se aos factos literários e não às intimidades dos escritores.

O que buscava Saramago nas obras por ele resenhadas? A leitura das diversas recensões críticas caminha para um certo denominador comum que pode ser exemplificado com um dos maiores elogios que escreveu ao longo desta trajetória, nomeadamente a Álvaro Guerra e sua obra *Os Mastins*.

Proposta para os historiadores da nossa cultura: como, quando e porquê (sobretudo porquê) recorreu o artista ou escritor português aos caminhos transversos da alegoria para exprimir a sua posição perante a sociedade em que viveu. Teríamos o inventário dos compromissos, das adesões interessadas, da arte e da literatura ao serviço de. (Saramago, 1967, p. 261)

Em meio a outras palavras de enaltecimento, fica nítido nesta recensão que José Saramago, neste momento com especial devoção, via na literatura um caminho para mudar a sociedade, para desalienar o público,

para combater aquilo que ele nunca tolerara. Esse caminho, entretanto, precisava estar suficientemente iluminado, mesmo que a crítica estivesse sendo feita através de alegorias. *O Delfim*, que coincidentemente também têm mastins como uma alegoria, precisava, para ele, fazer o corte e abrir a ferida. Ele diz “A fortaleza não abre assim as portas só porque um escritor pede para entrar. E se o escritor força os portões, tem de ir com as armas todas: a observação fria e implacável, o sarcasmo corrosivo, a picareta – e uns poucos mas sólidos valores de humanidade.” (Saramago, 1968, p. 338). Não podemos negar: nesta análise a componente ideológica é muito forte, coerente com o projeto da revista e com a relação de Saramago com o Partido Comunista.

No entanto, nem só de alegorias da sociedade vive a literatura socialmente crítica. Para percebermos esta postura, cito um dos nomes mais evidentes ao tratarmos da estética marxista. Theodor Adorno, em sua Teoria Estética, diz:

Incontestavelmente, a substância de todos os momentos de logicidade ou, mais ainda, a consonância das obras de arte é o que se pode chamar a sua forma. É espantoso quão pouco a estética reflectiu sobre essa categoria, quão frequentemente esta, enquanto distinta da arte, lhe pareceu a problemática. A dificuldade em isolar a forma é condicionada pelo entrelaçamento de toda forma estética com o conteúdo; deve ser concebida não só contra ele, mas através dele, para não ter de ser vítima daquela abstracção pela qual a estética da arte reaccionária costuma aliar-se. (Adorno, 2016, p. 215)

Resumidamente, Adorno afirma que ‘o que torna a arte, arte’ é a sua forma, que ela é a sua substância e que o conteúdo é um caminho para chegar à forma e não necessariamente o contrário como incansavelmente se afirmou ao longo da História da Literatura, o que é endossado por outros filósofos da arte como Marcuse: “Vejo o potencial político da arte na própria arte, na forma estética em si.” (1986, p. 11). Essa concepção vem a calhar com a análise sobre José Cardoso Pires que Gonçalo M. Tavares faz no prefácio da mais recente edição de *O Delfim*, de 2015. Para ele, o conteúdo seria secundário. O desaparecimento de Tomás

Manuel é pretexto. As mortes de Domingos e Maria das Mercês são tristes sutilezas mas não são centrais. Neste romance, o que importa não é o que se conta mas como se conta e a reflexão sobre o próprio ato de contar.

Sendo assim, não seria injusto, portanto, o questionamento do autor a respeito das análises feitas sobre sua obra:

E cá vamos nós desembocar numa das encruzilhadas negras d'*O Delfim*, a mais visível, afinal, e por isso tão batida pelos críticos: machismo, pax ruris... Cartilha do Marialva, claro. Nem sequer o Times Literary Supplement escapou à ilação quando analisou *O Delfim* sob o ângulo do ruralismo português. Mas, caramba, será só isso o romance? (Pires, 1999, p. 136)

Respondo que não. O romance de José Cardoso Pires é tão mais que isso que foi referenciado por Ana Paula Arnaut (2002, p. 79) como obra inaugural do post-modernismo português e, por isso, material para um mergulho muito profundo. Saramago, infelizmente, ficou pela superfície porque o que ele buscava estava na superfície. O Saramago, na altura, ainda estaria apegado à estética neo-realista que não contemplava a forma adotada por Cardoso Pires como um elemento de ruptura com os padrões sociais conservadores, visto que sua obra não adota certo tom exortativo – e por vezes panfletário – que por muito tempo se julgou necessário para uma escrita revolucionária.

Disse Helder Macedo:

Seria difícil ter havido o Saramago sem ter havido o Cardoso Pires. Ele foi o pioneiro do que pode ser designado como a 'nova ficção portuguesa', combinando depuração estilística, análise aprofundada de personagens e realismo social. O Cardoso Pires limpou os estereótipos do neo-realismo. Beneficiou do surrealismo (passou pelo Café Herminius, do primeiro Grupo Surrealista, frequentado pelo António Maria Lisboa, o Cesariny, o O'Neill,) e isso nota-se nas suas justaposições estilísticas e conceptuais. (Macedo apud Marques, 2015)

E Saramago apercebeu-se disso mais – ou mas – tarde. Por isso retornemos ao título deste texto que já se encaminha para o fim: houve a

recensão crítica da obra e depois houve o arrependimento. Ele, muito provavelmente, deu-se conta de que *O Delfim* era uma obra revolucionária na prosa portuguesa, de um tempo lento e circular, cujo tom não era de saudade, mas era a pintura do colorido possível com a paleta que aquele Portugal dos anos 60 oferecia-lhe e que, não por acaso, ainda respinga nas paredes caiadas do país sessenta anos depois.

Por fim, conjuga-se uma fala de Pilar del Río a respeito deste Congresso dita em entrevista ao Observador. Pilar del Río recordou que foi em Coimbra que o companheiro soube da morte do autor d'*O Delfim*, em outubro de 1998, dias após receber o Nobel: “Neste dia e neste momento, para mim, Coimbra chama-se José Cardoso Pires.” (Río apud Agência Lusa, 2018). José Cardoso Pires, infelizmente, não teve o mesmo reconhecimento na rol da Literatura Portuguesa que seu contemporâneo. Isto dito, que façamos-lhe a devida honra para que não sejamos outras vítimas de um arrependimento tardio.

## Referências

- ADORNO, T. (2016). *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- Agência Lusa (2018). Diário inédito de Saramago revela a ‘loucura’ de receber o Nobel. *Observador*. Acedido em 8 de outubro de 2018, em: <https://observador.pt/2018/10/08/diario-inedito-de-saramago-revela-a-loucura-de-receber-o-nobel/>
- ARNAUT, A. P. (2002). *Post-Modernismo no romance português contemporâneo: Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina.
- MARCUSE, H. (1986). *A Dimensão Estética*. Trad. Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70.
- MARQUES, J. (2015, 7 de junho). José Cardoso Pires. E se começarmos a ler escritores a sério? *Observador*. Acedido a 12 de setembro de 2018, em: <https://observador.pt/especiais/jose-cardoso-pires-comecarmos-ler-escritores-serio/>.
- PIRES, J. C. (1999). *Cartilha do Marialva ou das negações libertinas*, (8.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Dom Quixote.
- (1999). *E agora, José?*, (2.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Dom Quixote.
- (2015). *O Delfim*. Lisboa: Relógio D’Água.

- REIS, C. (2005). *História crítica da Literatura Portuguesa – do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*, Vol. IX. Lisboa: Ed. Verbo.
- SARAMAGO, J. (1967). Os Mastins. *Seara Nova*. 1462, p. 261.
- (1968). Quem gosta deste mundo?. *Seara Nova*. 1472, p. 338.
- (2006). *Cadernos de Lanzarote II*, (3.<sup>a</sup> ed.). Porto: Porto Editora.

IGOR ROSSONI

UFBA/Brasil

ORCID: 0000-0001-5123-6345

**CONSCIÊNCIA METALINGUÍSTICA SOBRE  
A IMAGEM DO POETA / ARTISTA NA POESIA  
DE JOSÉ SARAMAGO E MANOEL DE BARROS**

**METALINGUISTIC CONSCIOUSNESS ON THE  
IMAGE OF THE POET / ARTIST IN THE POETRY  
OF JOSÉ SARAMAGO AND MANOEL DE BARROS**

**RESUMO:** O presente estudo subordina-se – e desdobra-se – ao tema “A poesia de José Saramago” e visa a refletir sobre a consciência sgnica que recai sobre a imagem do poeta/artista no ato de criação poética. Para tanto, selecionam-se – para análise contextual – os poemas: “Retrato do poeta quando jovem”, de José Saramago, constante em *Os poemas possíveis* (1966) e o poema 3 – “Há um cio vegetal na voz do artista”, de Manoel de Barros, constante na obra *Retrato do artista quando coisa* (1998). Ambos os escritores, português e brasileiro – uma vez centrada a primazia referencial de origem no pequeno-grande romance de formação *A portrait of the artist as a young man* (1916), de James Joyce – sugerem superar a dúvida e a insegurança, acalentada pelo processo natural de desenvolvimento e maturação que paira sobre o pensamento e a vontade do personagem Stephen Dedalus diante das imposições vivencio-sociais a que, naquela obra, vê-se submetido. Nesse sentido, as referências nominais propostas pelos dois signatários em evidência sugerem-se, ao mesmo tempo, próximas e distantes do motivo de origem. Próxima, pelo evidente jogo de registros expressivos. Distante, pela segura consciência que fazem despontar nas atitudes retóricas de que se valem ao constituírem os respectivos sucessos poéticos selecionados. Assim – pela retórica discursiva da metalinguagem – a substância do fazer poético consagra e, em simultâneo, delineia a imagem do poeta/artista como o realizador potente para a explosão da consciência poética que lhes reveste; cada um à devida maneira. Em suma, refletir sobre os delineamentos conscienciais de como se inscreve particularmente a imagem do poeta/artista nos registros estéticos elencados constitui-se no motivo central desta proposta de investigação.

**Palavras-chave:** Consciência Poética, Metalinguagem, José Saramago, Manoel de Barros.

**ABSTRACT:** The present study is subordinated – and unfolds towards the theme “José Saramago’s poetry” and aims to reflect on the sign consciousness that falls upon the image of the poet / artist in the act of poetic creation. For this purpose, one has selected the poems – for contextual analysis: “Portrait of the Poet as a Young Man”, by José Saramago, found in *The Possible Poems* (1966) and the poem 3 – “There is a vegetable heat in the artist’s voice”, by Manoel de Barros, included in his *Portrait of the artist as a thing* (1998). Both the Portuguese and the Brazilian writers – once focused on the original referential primacy, James Joyce’s small-format novel *A portrait of the artist as a young man* (1916) – suggest overcoming doubt and insecurity cherished by the natural process of development and maturation covering the thought and will of the character Stephen Dedalus in view of the impositions set upon living-social experiences to which, in that work, it is submitted. In this sense, the nominal references proposed by the two writers highlighted appear to be, at the same time, close and far from the motive of origin. Close, due to the evident game of expressive records. Distant, for the sure conscience that they give rise to the rhetorical attitudes that they use when constituting the respective selected poetic successes. Thus – through the discursive rhetoric of metalanguage – the substance of poetic making enshrines and, at the same time, delineates the image of the poet / artist as the powerful performer towards the explosion of the poetic consciousness that surrounds them; each in the proper way. In short, reflecting on the conscious delineations of how the image of the poet / artist is particularly inscribed in the listed aesthetic records is the central reason for this research proposal.

**Keywords:** Poetic Consciousness, Metalinguistic, José Saramago, Manoel de Barros.

## 1. Introdução

O presente estudo visa a refletir sobre a consciência sgnica que recai sobre a imagem do poeta/artista no ato de criação poética. Para tanto, selecionam-se – para análise circunstancial – os poemas: “Retrato do poeta quando jovem”, de José Saramago, constante em *Os poemas possíveis* (1966) e poemas de Manoel de Barros. Entre eles, o poema 3 – “Há um cio vegetal na voz do artista” constante na obra *Retrato do artista quando coisa* (1998). Ambos os escritores, português e brasileiro – uma vez centrada a primazia referencial de origem no pequeno-grande romance de formação *A portrait of the artist as a yong man* (1916), de James Joyce – sugerem superar a **dúvida** e a **insegurança**, acalentada pelo processo natural de desenvolvimento e maturação que paira sobre o pensamento e a vontade do personagem Stephen Dedalus diante das



imposições vivencio-sociais a que, naquela obra, se vê submetido. Nesse sentido, as referências nominais propostas pelos dois signatários em evidência sugerem-se, ao mesmo tempo, próximas e distantes do motivo de origem. Próxima, pelo evidente jogo de registros titulares. Distante, pela consciência que fazem despontar nas atitudes retóricas de que se valem ao constituírem os respectivos sucessos poéticos selecionados. Assim – pela retórica discursiva da metalinguagem – a substância do fazer poético consagra e, em simultâneo, delineia a imagem do poeta/artista como o realizador potente para a explosão da consciência poética que os reveste; cada um à devida maneira. Em suma, refletir sobre os delineamentos conscienciais de como se inscreve particularmente a imagem do poeta/artista nos registros estéticos elencados, constitui o motivo central desta por ora apenas mera proposta de investigação.

## **2. A imagem do poeta em Saramago: a potência da consciência memorial**

Se, por um lado, a poesia de José Saramago mostra-se menos evidente que a produção narrativa do Prêmio Nobel de Literatura português, por outro, sugere constituir-se da mesma consciência sgnica que lhe ambientaliza o discurso em prosa. Para esta introdutória intervenção analítica, selecionou-se o poema “Retrato do poeta quando jovem”, que assim se inscreve:

Há na memória um rio onde navegam  
Os barcos da infância, em arcadas  
De ramos inquietos que desprezam  
Sobre as águas as folhas recurvadas.  
Há um bater de remos compassado  
No silêncio da lisa madrugada,  
Ondas brandas se afastam para o  
lado  
Com rumor da seda amarrotada.

Há um nascer do sol no sítio exacto,  
À hora que mais conta duma vida,  
Um acordar dos olhos e do tacto,  
Um ansiar de sede inextinguida.  
Há um retrato de água e de quebranto  
Que do fundo rompeu desta memória,  
E tudo quanto é rio abre no canto,  
Que conta do retrato a velha história.

“Retrato do poeta quando jovem” é produção retórica onde concorrem, pelo menos, duas circunstâncias: memória e imagem. Deste modo, a consciência poética do sujeito se manifesta segundo deslocamento espaço-temporal que culmina por promover, em simultâneo, tensão e distensão de movimentos entre o presente e o passado. Assim, o poeta estabelece um diálogo quase inaudível consigo mesmo por intermédio de estados imagéticos que se deslocam entre um ontem e o agora. Nesse sentido projeta-se para além do poema diversa sensação: o instante de reconhecimento de um olhar projetado sobre uma figura enquadrada por moldura qualquer, de por onde emana a sensação de pertencimento desse olhar interligado à linguagem de que se compunha na juventude. Desse deslocar exterior/interior, do que se está; para a imagem do que se foi, brota – definitivamente – a consciência expressiva e irreverente de um “ansiar de sede inextinguida”; qual seja, a presença ilimitada da poesia, metalinguisticamente disposta pela regência consciencial que pereniza e dignifica o poeta.

Entretanto, para atingir o ápice atemporal da consciência de si, consumada no que pensamos ser o verso limite entre a intransitiva inspiração e a consagração do poeta em si, o discurso em tela toma a forma do próprio deslocamento que principia e se tensiona por alocações imagéticas talvez vivenciadas, ou não, em tempo-espaço anterior:

Há na memória um rio onde navegam  
Os barcos da infância, em arcadas  
De ramos inquietos que desprezam

Sobre as águas as folhas recurvadas.  
Há um bater de remos compassado  
No silêncio da lisa madrugada,  
Ondas brandas se afastam para o  
lado  
Com rumor da seda amarrotada.

Deste ponto, distende-se a um instantâneo alvorecer de um passado ainda mais remoto de onde se forma a matéria-fomento para viabilizar a passagem de dada condição apenas vivencial para outra de despertar. Ou seja, esgotar-se de si, romper-se, a fim de permitir o broto de um estado além do reviver – por meio da representação verbal – de velhas/antigas paisagens, a fim de concretizar-se em Fiat Lux e disparar no espaço a comunhão com o todo do próprio instante consagrado:

Há um nascer do sol no sítio exacto,  
À hora que mais conta duma vida,  
Um acordar dos olhos e do tacto,

A imagem do deslocamento implica diretamente o processo de vitalização e concreto afloramento da matéria vivencial em apresentação poética:

Um ansiar de sede inextinguida.

Observa-se que, pela primeira vez no poema, a construção verbal rompe com o tom e o teor descritivo que evidenciara até então, para aqui materializar estranha retórica: ansiar por algo que, por si ou em-si, não se extingue. Portanto, se não se extingue por que ansiar pelo que está impossibilitado de extinção? Caso o discurso não repercutisse a natureza em que se apresenta – ser poema – estar-se-ia diante de um período verbal construído por insuficiência argumentativa; entretanto, por ser o que é, a suposta impropriedade transmuta-se para estado sine qua non

da manifestação poética: instruir-se por ambiguidade. Deste modo, tanto o corpo do poema quanto o que lhe sucede, única e exclusivamente pela respectiva ocorrência, enfeixa-se como poética da unidade vital, na apresentação consagrada do poeta em si. O fato assim se consuma, pois os versos que seguem retomam a forma dos primeiros com acréscimo de nova disposição retórica: a de fertilizar o conjunto – aos moldes orobóricos – do sentido de perene ciclicidade:

Há um retrato de água e de quebranto  
Que do fundo rompeu desta memória,  
E tudo quanto é rio abre no canto,  
Que conta do retrato a velha história.

Deste modo, o “rio” que antes conduz e poetiza a memória, agora “abre(-se) no canto”, convertendo sede vivencial em ânsia inextinguível por sede poética. Assim sugere-se consagrar a apresentação da consciência de “ser poeta” em José Saramago: perene, inextinguível, insofismável, inexorável. Tal régia solitude, no sucesso poemático, efetiva-se pela exaustiva predominância sígnica de verbos no presente e/ou no infinitivo, valendo-se uma única vez, em provável para demarcar condição de passagem, de elocução no passado: “Que do fundo rompeu desta memória”, materializando – concretamente – a consciência aqui/agora, do espaço-tempo atemporalizado – a sagração única e pluriforme da poesia na consciência poética.

### **3. A sagração do artista como coisa: linguagem e ser em Manoel de Barros**

O poeta brasileiro Manoel de Barros (1916-2014) torna público *Retrato do artista quando coisa* em 1998. Diante deste fato, à época, emenda 14 livros com a peculiaridade de, desde o primeiro – *Poemas concebidos sem pecado* (1937) – fazer reverberar a consciência de um olhar vivencial integrado ao inusitado discurso pueril. Por esta qualidade de mirar, o

leitor se vê diante de um produto estético de aparência ingênua; entretanto, complexo e contundente. As palavras, tornadas “coisas”, ao serem constituídas, desmontam-se diante dos olhos, libertam-se das amarras ditadas pelas respectivas funções semântico-gramaticais e adquirem sutilezas mescladas a dado universo primitivo e natural. Para além do gosto retórico em despalar os signos, torna a paisagem mera digestão de lugar, submetendo-a a potencialidades que as palavras que a referenda assumam a condição de “coisa” a ser lubrificamente degustada. E mais, o olhar do poeta encarna a mesma validade: coisificar-se na própria ação criativa. Assim, promove, concomitantemente, o salto: ao descoisificar objetos e derredores, coisifica-se a si mesmo em progressão cíclica: de sujeito a criança, de criança a poeta fazedor de amanheceres de sujeito, que se transmuta em criança, que se transvive em poeta..., tornando-se – neste ensejo também orobórico – todas as expressões vivamente despersonalizadas quando do advento avidamente poemático. Este procedimento foi captado por Fausto Wolff em comentário sobre o fazer artístico do poeta: “Agora em seu Retrato do artista quando coisa, não contente em descoisificar o mundo, Manoel se coisifica e de poeta passa a ser, ele mesmo, parte integrante da poesia (...) Neste livro, a paisagem se manoeliza. Ou é Manoel que se paisageia? (1998).

Entretanto, para além do disposto por Wolff, o procedimento singular proposto por Barros sugere ultrapassar o limite de “ele mesmo” ser “parte integrante da poesia”. Parece diverso: não se trata de ser parte integrante de; pois deste modo, não passaria de um elemento retórico a mais de linguagem. Enfim, constitui a coisa própria da poesia no ato de fazer-se-ser o carvão que a nutre; e ao nutri-la de si, nutre-se autofagicamente por digestão de palavras. Assim somem as palavras, copulam-se em coisa outra e, em simultâneo, em si mesmas. Não há mais distância entre o poeta e a poesia.

O processo de desnaturação do sujeito em criança e desta em poeta, entre inúmeras passagens pode ser observado em outro poema: “O menino de ontem me plange” (Livro sobre nada, 1996, p.19) . Observa-se que o poema, perene em apenas um verso, singulariza-se. No período, três são os estados que se sugerem determinados: a criança, o adulto, o poeta

(a voz poética). A vigência do primeiro, exemplarmente, manifesta-se em texto com especificidade em período vivencial anterior aos 13 anos, transposto em passagens como “Descobri aos 13 anos que o que me dava prazer nas leituras não era a beleza das frases, mas a doença delas (*O livro das ignoranças*, 1993, p. 87) ou em situações que especificam a discorrência limite entre os três estados: “Hoje eu completei oitenta e cinco anos. O poeta nasceu de treze” (*Memórias inventadas*, “O fraseador”, 2008, p.37); (...) Eu teria treze anos./ De tarde fui olhar a Cordilheira dos Andes que/ se perdia nos longes da Bolívia/ E veio uma iluminura em mim./ Foi a primeira iluminura./ Daí botei meu primeiro verso:/ Aquele morro bem que entorta a bunda da paisagem. (*Ensaaios fotográficos*, “O poeta”, 2000, p. 47).

No poema “O menino de ontem me plange”, estados, tempos e espaços concentram-se na própria eficácia da suspensão do acontecimento. A paisagem entra em suspensão. A criança, o adulto e o poeta suspendem-se; comportam-se na unidade de uma condição de despersonalização efetiva e singular. Os lugares que determinavam as etapas exteriores [criança e adulto] amalgamam-se à perenização vigente do estado de poeta que se cria apesar da própria vigência vivencial tanto de criança quanto de adulto. Ou seja, o discurso dispõe as respectivas vivências em pulverização para delas advir em “coisa” que se apresenta: um ser de linguagem a despeito da própria linguagem. Deste modo, a criança se des-crianciza; o adulto se des-adultiza para que o poeta, em si, coisifique a própria retórica poética. Em suma: as aparentes determinações transmutam-se, incontinente, em proliferante indeterminação: o estado de coisa, como o entende, sumariamente, Husserl<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Foi Husserl quem ressaltou esse significado, do ponto de vista fenomenológico, afirmando que existe “uma diferença fundamental entre o ser como experiência vivida e o ser como C.” e que, portanto, “uma C. não pode ser dada em nenhuma percepção possível ou outra modalidade de consciência em geral” (*Ideen*, I, § 42). O modo de ser específico da C. consiste no fato de que ela é dada em um número indefinido de aparições, mas permanece *transcendente* como uma unidade que está além dessas aparições, e que, todavia, se manifesta em um núcleo de elementos bem determinados, circundados por um horizonte de outros elementos mais indeterminados (*Ibid.*, § 44). O ser da C. se contrapõe, assim, ao das experiências vividas ou da *consciência* (v.) (Abbagnano, 2007, p. 150)

Tal conceituação apresentada pelo pensamento de Husserl sugere bali-  
zar, ainda que à distância, o procedimento antevisto na poesia de Manoel  
de Barros. Não se trata aqui de reduzir uma ao outro e sim de encontrar  
um caminho que elucide a firmação do poeta ao iluminar a expressão  
titular para a respectiva publicação: *Retrato do artista quando coisa*.

O estado que a expressão referenda é o da verificação possível. Isto  
é: para o poeta, só se vivifica a condição de artista quando no prumo de  
coisa. Fora de tal estado só há criança e adulto. Não há a manifestação do  
poeta. Assim, distinto do texto de origem personificado por S. Dedalus,  
onde se narra em tempo posterior a formação artística do personagem,  
revisitando-lhe os passos; em Barros só há o instante, que em tal estado  
pereniza e plenifica o espírito da criação. Assim, “13 anos” nega a deter-  
minação de idade. A paisagem mundifica-se em curvatura erotizada ao  
invés de acidente geográfico. O lugar dilui-se “nos longes da...”.

O registro do primeiro verso – “dai botei meu primeiro verso – associa-  
-se não mais ao início ou à primeira vez e, sim, ao princípio criador que  
naquele dado momento conectou-se incontinentemente à coisa que, por mero  
acaso, talvez, em condição de sujeito-criança “teria treze anos”. O que  
resta é somente “O menino de ontem me plange”; construção que, por  
não começar, nunca finda: a coisa definitiva. Assim, conciliam-se com o  
”poema 3” da obra *Retrato do artista quando coisa*: “Há um cio vegetal  
na voz do artista”.

Sendo coisa, o artista é o imprevisível e o inexorável. Nele, o princípio  
manifestava-se por silenciosa imposição de si. Ao desnaturalizar-se como  
sujeito, coisifica-se em “cio”: estado fisiológico cíclico caracterizado por  
alterações preparatórias e favoráveis à fecundação e à gestação; gozo  
conceptivo, luxúria. Entretanto, o cio que o toma pela voz de artista é  
vegetal; é anterior e mais elementar, e felizmente a-racional a ponto de que:

Não terá mais idéias: terá chuvas, tardes, ventos,  
passarinhos...

(...)

Será arrancado de dentro dele pelas palavras  
a torquês.

Sairá entorpecido de haver-se.

Sairá entorpecido e escuro.

Ver sambixuga entorpecida gorda pregada na  
barriga do cavalo –

Vai o menino e fura a canivete a sambixuga:

Escorre sangue escuro do cavalo.

Palavra de um artista tem que escorrer

substantivo escuro dele (Retrato do artista quando coisa, 1998, p. 17)

Enfim: é comunhão despersonalizada de tudo em tudo. O repentino: um cisco, o imediato, o ausente expressivo. Plangentemente, a fertilidade de sujeito vertido à coisa em si.

#### 4. O poeta e a coisa

Embora de naturezas distintas, e de constructos de linguagens ímpares e bem definidos, há neste recorte de produções ao menos dois pontos de convergência. O primeiro refere-se ao partido que selecionam para denominar as respectivas composições. Parece haver um diálogo insuspeito entre estas duas composições. A ligação relacional sugere superar as dicotomias de aproximação entre um poema e dada associação de textos, visto que, em ambos manifesta-se um mesmo elemento gerador: o suceder orobórico, tanto no poema de Saramago quanto em todo o processo criativo de Manoel de Barros.

Esta aproximação traz à tona o segundo elemento de também insuspeita relação: exatamente os condicionantes “poeta” e “coisa”. Isto se possibilita ocorrer ao se dispor o par em foco a partir do texto de origem – *A portrait of the artist as a young man*. Tal envergadura arremessa para a formação de dois blocos distintos. No primeiro, isola-se o romance de formação, cujo processo aquisitivo da consciência criadora se dá por **distensão**: descobrimento do ser-artista com o passar do tempo; por isso – talvez – a opção retórica por instaurar um narrador que, geralmente, cumpre a respectiva função com voz em tempo posterior, sem participar da his-



tória que narra. Entretanto, por recurso retórico singular de linguagem, o faz como a brotar – por meio de jogo irônico mordaz – do próprio pensamento do personagem em formação. No segundo, menos por haver diferença de gênero – de um lado, discurso narrativo; de outro, discursos líricos – diversamente, amalgamam-se os dois criadores pela consciência **pontualizada** de instantânea conformação poética: Saramago transmutado em “poeta”; Manoel de Barros, em “coisa”; referências distintas para designar a tomada instantânea de consciência em ser-artista, cada qual ao devido modo, abduzidos pelo mesmo princípio criador.

## Referências

- ABBAGNANO, N. (2007). *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes.
- BARROS, M. (1993). *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record.
- (1996). *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record.
- (1998). *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record.
- (2000). *Ensaaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Record.
- (2008). *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Planeta.
- JOYCE, J. (1971). *Retrato do artista quando jovem*. Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- SARAMAGO, J. (1966). *Os poemas possíveis*. Lisboa: Portugália Editora.
- WOLFF, F. (1998). “Retrato do Manoel quando poesia” [texto de apresentação]. In *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record.

(Página deixada propositadamente em branco)

ISA MARGARIDA VITÓRIA SEVERINO

UDI/IPG

ORCID: 0000-0001-5452-8853

**ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA:  
A CLARIVIDÊNCIA FEMININA  
À LUZ DA CEGUEIRA**

**BLINDNESS ESSAY:  
FEMALE CLARIVIDENCE  
IN THE LIGHT OF BLINDNESS**

**RESUMO:** Quando a cegueira, qual epidemia, se alastra pela cidade, os indivíduos tendem a igualar-se. As representações sociais que então diferenciavam os personagens desvanecem-se e, perante o drama, o que os distingue é a sua capacidade de resiliência a situações extremas. A mulher do médico erige-se na narrativa como a única que vê e conseqüentemente não esquece; regista através do olhar e perpetua com a memória, assegurando uma aprendizagem. No âmbito deste congresso, pretendemos analisar o papel desempenhado pela protagonista – a mulher do médico – que representa a possibilidade de, através da diferença, isto é, da capacidade de ver, assumir os desígnios de um grupo, de os proteger mesmo que para isso tenha de aniquilar ou inclusive silenciar-se. Se, por um lado, assume o papel de cuidadora, protetora; por outro lado, assume o papel de líder, de defensora de um grupo. É ela que capitaliza a visão, o poder reparador “Se podes olhar, vê, se podes ver, repara.” Neste sentido, pretendemos analisar o papel desta mulher na subversão de alguns *topoi*, estabelecendo diálogos com outras mulheres saramaguianas.

**Palavras-chave:** Cegueira, Epidemia, Caos, Revelação, Papel da mulher do médico, Clarividência feminina.

**ABSTRACT:** When blindness such as an epidemic spread throughout the city, individuals tend to match up. The social representations that differentiated the characters fade and, in the face of drama, what distinguishes them is their capacity for resilience to extreme situations. The doctor's wife stands out in the narrative as the only one who sees and consequently does not forget; she registers through the eye and perpetuates with the memory, ensuring learning. In the scope of this congress, we intend to analyze the role played by the protagonist – the doctor's wife – who represents the possibility of, through difference, i.e. the ability to see, to assume the designs of

a group, to protect them even for that purpose. Has to annihilate or even be silent. If, on the one hand, she assumes the role of care giver, protector; on the other hand, she assumes the role of leader, defender of a group. It is she who capitalizes vision, the reparative power: "If you can look, see, if you can see, look." Thus, we intend to analyze the role of this woman in the subversion of some topoi, establishing dialogues with other women in Saramago's work.

**Keywords:** Blindness, Epidemic, Chaos, Revelation, The role of the doctor's wife, Female clairvidence.

Este congresso, dedicado a celebrar os vinte anos da atribuição do Prémio Nobel da Literatura a José Saramago, tem entre os seus objetivos fazer a síntese das novas releituras e estudos da obra saramaguiana, bem como a trajetória cívica e cultural do autor. Vinte anos após a atribuição do distinto prémio a Saramago, é nosso objetivo contribuir com uma (re) leitura do *Ensaio sobre a Cegueira*. Assim, sob a égide "*Ensaio sobre a cegueira: a clarividência feminina à luz da cegueira*" pretendemos analisar o papel desempenhado pela protagonista – a mulher do médico –, a única personagem que fica ileso à epidemia que assola a população, mantendo a capacidade de ver, analisar, discernir e assumir os desígnios de um grupo. Esta personagem leva-nos a estabelecer um paralelismo com Blimunda Sete-Luas, a protagonista de *Memorial do convento*, pois também ela tem olhos excessivos e é capaz de captar o interior dos corpos e da terra.

Deste modo, as duas personagens femininas, Blimunda e a mulher do médico, impõem-se no universo ficcional do autor pela mesma capacidade – a capacidade de ver o que os outros não veem ou não alcançam. As duas mulheres são porta vozes de outras vozes femininas e estabelecem um diálogo com outras personagens reais e/ou ficcionais saramaguianas, deixando ecoar a voz do autor:

O personagem central da história [*Ensaio sobre a Cegueira*] é outra vez uma mulher. Suponho que às minhas leitoras lhes agradará que isto seja uma constante, porque verdadeiramente, como personagens, quem sempre salva os meus livros são as mulheres. Não é que os homens não sejam pessoas boas, que o são e podem sê-lo, mas ao lado delas aparecem sempre como pequenos

aprendizes (...). É provável que as mulheres que invento não existam, talvez não sejam mais do que projetos, talvez me seja mais fácil imaginar um projeto de mulher que um projeto de homem. Em qualquer caso, e para não fugir à questão, acrescentarei que o facto de ter sido criado por mulheres, de viver e crescer sempre entre mulheres, pressupôs, em definitivo, ter aprendido com elas o que efetivamente é benéfico, não no sentido utilitário, mas em profundidade e humanismo. Devo isto às mulheres e, por isso, assim fica refletido nos meus livros (Saramago 2013: 35).

Com efeito, as mulheres assumem uma função determinante no rumo das histórias de Saramago, dotadas de densidade psicológica e humanismo, delas brota uma força regeneradora que revivifica não só a teia das relações humanas, mas sobretudo o destino dos homens que a elas se ligam.

A admiração e o reconhecimento que o autor nutre pelo elemento feminino é assinalado tanto na vida como na escrita (nos livros, nas entrevistas, nas crónicas).

A infância do autor foi marcada pela presença feminina muito especialmente pela figura da sua avó Josefa que ter-lhe-á ensinado “o que efetivamente é benéfico, não no sentido utilitário, mas em profundidade e humanismo”, como o próprio manifesta na “Carta para minha avó Josefa”:

Viste nascer o sol todos os dias. De todo o pão que amassaste se faria um banquete universal. Criaste pessoas e gado, meteste os bácoros na tua própria cama quando o frio ameaçava gelá-los (...). Tens grandes ódios que não assentam em coisa nenhuma. Vives. Para ti, a palavra Vietname é apenas um som bárbaro que não condiz com o teu círculo de língua e meia (...). Vieste a este mundo e não curaste de saber o que é o mundo. Chegas ao fim da vida, e o mundo ainda é, para ti, o que era quando nasceste: uma coisa que não faz parte da tua herança (...) (Saramago, 1997: 27-29).

Saramago tece nesta crónica um elogio à tenacidade e grandeza de Josefa Caixinha, a sua avó materna, cuja ingenuidade, associada ao desconhecimento do mundo, não a impediu de ser autora de grandes feitos, como o de alimentar de forma grandíloqua pessoas, aquecer animais e ser

a trave da casa. Apesar de a sua mundividência estar confinada ao espaço rural, apesar de o mundo lhe estar vedado, não perdeu a profundidade, nem o humanismo o que a fez cruzar longínquas fronteiras, percorrer o mundo que desconhecia através das palavras do nobel português.

Além da avó Josefa, outras mulheres são perpetuadas nas dedicatórias dos livros de Saramago com especial incidência, Pilar del Río, a companheira que mudou a [sua] vida para sempre. Assim, em *Memorial do convento*, dedica “À Isabel, porque nada perde ou repete, porque tudo cria e renova”; em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, “A Pilar”; em *Ensaio sobre a cegueira* “A Pilar/ a minha filha Violante”; em *Em todos os nomes* “A Pilar”; em *Ensaio sobre a lucidez*, “A Pilar todos os dias”; em *As intermitências da morte*, “A Pilar, minha casa”; em *As pequenas memórias*, “A Pilar, que ainda não tinha nascido e tanto tardou a chegar”; em *A viagem do elefante*, “A Pilar que não me deixou morrer”; em *Caim*, “A Pilar, como se dissesse água”.

Pilar edifica-se nestas dedicatórias, sendo abrigo, essência e salvação, o que traduz a incontornável importância que assumiu na vida do autor, como este fez questão de sublinhar nos seus testemunhos.

À semelhança da avó Josefa, também as mulheres com quem Saramago partilhou a sua vida parecem ter repercussão no universo literário do autor, levando-nos, a nós leitores, a comungar deste fascínio, experiência que não passou despercebida a Ana Paula Arnaut no seu artigo “The child that I am”. Exemplo disso são as outras mulheres, que se erigem no universo ficcional do autor, dotadas de presença, vitalidade, força interior e contribuem para uma mudança da estória e para uma modelação do universo masculino, “reivindicando, um estatuto de exceção, essas mulheres transformam a sua precária condição social numa de poder, escondido, mas não menos operante” (Marinho, 2009: 83).

Mulheres, como Faustina ou Gracinda Mau-Tempo, que labutam no latifúndio alentejano ao lado dos homens e contestam os poderes instituídos (*Levantado do chão*, 1981) ou como Blimunda, personagem de olhos excessivos com poderes que contribuem para construir a Passarola e para colmatar a ausência da mão esquerda de Baltasar, de tal forma que o leva, ao invés de encarar esta característica com lástima e pesar,

a considerá-la um prodígio (*Memorial do convento*). Também a mulher do médico tem um efeito protetor e inclusive reparador sobre o grupo de cegos. Assim, propomos, como já anunciámos, uma (re)leitura de *O ensaio sobre a cegueira*, sob o olhar lúcido protagonizado pelo elemento feminino, a mulher do médico, estabelecendo uma relação intertextual com Blimunda.

### ***Ensaio sobre a cegueira - olhar/ver***

A epígrafe d'*O ensaio sobre a cegueira* estabelece a dicotomia entre olhar/ver que o autor havia já desenhado em *Memorial do convento*, mas que aqui se institui de forma mais exponencial. Depois de uma cegueira branca que grassa pela cidade (indeterminada) e assola a população, a mulher do médico oftalmologista é a única personagem que mantém capacidade de ver, de concretizar a premissa “olhar, ver e reparar” e consequentemente de manter a lucidez no meio dos cegos, já que o olho, “o órgão de percepção visual, é naturalmente, e quase universalmente, o símbolo da percepção intelectual” (Chevalier J. e Cheerbrant, A.: 484).

É curiosa a eleição desta personagem como portadora da visão que permite às demais perceber os acontecimentos, orientando-as no percurso da iluminação e tomada de consciência do processo que sofreram. Deste modo, a mulher do médico assume um duplo olhar, na medida em que não só conduz o grupo de cegos como também conduz a visão do leitor, reconhecendo-se onnipresente e com o poder de ver, que ultrapassa o poder divino: “Só Deus nos vê, disse a mulher do primeiro cego (...) ao que a mulher do médico respondeu Nem mesmo ele. O céu está tapado, só eu posso ver-vos” (Saramago 1995: 267). A consciência desta capacidade de ver e apreender é também a constatação de uma experiência dolorosa já que, como a própria revela: “vocês não sabem, não o podem saber, o que é ter olhos num mundo de cegos, não sou rainha, não, sou simplesmente a que nasceu para ver o horror, vocês sentem-no, eu sinto-o e vejo-o” (Saramago 1995: 262). A mulher do médico é a única que, além de presenciar fisicamente, vê a imundice, os dejetos, o estado

de degradação e promiscuidade em que convivem tantos corpos, num ambiente deplorável. Por isso, desejaria não ver para não ter de assistir a tamanho horror: “de que me serve ver. Servira-lhe para saber do horror mais do que pudera imaginar alguma vez, servira-lhe para ter desejado estar cega, nada senão isso” (Saramago, 2013: 201).

A protagonista do *Ensaio sobre a cegueira* mantém uma linha de continuidade com Blimunda, na medida em que a mulher do médico é a única que fica ilesa à epidemia e, por isso, vê no meio dos cegos. De igual modo, também a mulher de “olhos excessivos” e com poderes excêntricos é a única com capacidade de captar o interior dos corpos e da terra, e ver além do que é perceptível a olho nu, como atestam as suas palavras:

Vejo o que está dentro corpos, e às vezes o que está no interior da terra, vejo o que está por baixo da pele, e às vezes mesmo por baixo das roupas, mas só vejo quando estou em jejum, perco o dom quando muda o quarto da lua, mas logo volta a seguir, quem me dera que não o tivesse. (Saramago, 2011: 102-103).

Tal como a mulher do médico, também Blimunda possui um dom que lhe permite uma apreensão e o entendimento que a contrapõe às demais personagens. Contudo, esta capacidade constitui um suplício porque sabe que muitos não estão preparados para ver a violenta realidade, nem tão pouco para a aceitar “a apreensão [despoletada por] realidades extra-sensoriais perigosas e estruturantes de um mundo de aparências” (Marinho, 2009: 85).

Com efeito, Blimunda insurge-se contra o mundo de aparências e a ordem instituída. Em *Memorial do convento*, este facto é visível até pela assunção da personagem no primeiro plano do romance, uma personagem do povo que destrona o rei, relegando-o para um lugar secundário na história. Neste romance, às personagens históricas com existência real juntam-se as personagens de ficção, como Blimunda, Baltasar, Francisco Marques, entre outras. Estas personagens plebeias constituem a força motriz responsável pela construção do convento de Mafra. Por isso, Saramago nomeia-os com o intuito de os resgatar do anonimato:



(...) já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam, se de nós depende, Alcino; Brás, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo, Horácio, Isidro, Juvino, Luís, Marcolino, Nicanor, Onofre, Paulo, Quitério, Rufino, Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias, uma letra de cada um para ficarem todos representados (...) (Saramago, 2011: 329).

O ato de nomear contribui para o esboroamento da rígida estratificação social então existente que opunha a monarquia ao povo. Desta forma, Blimunda parece preconizar a intenção do autor que valoriza a história de uma mulher do povo, a qual se impõe às personagens monárquicas.

Em *Ensaio sobre a cegueira* assistimos a uma mudança de rumo no campo da ficção, uma vez que há uma desvinculação de um registo impregnado de marcas de portugalidade. Assim, neste romance, os factos históricos cedem lugar a uma mensagem global e universalizante.

A protagonista deste romance não tem uma nomeação precisa nem individualizada, ao contrário de Blimunda cuja escolha do nome exigiu da parte do autor uma criteriosa pesquisa em dicionários onomásticos (Saramago, 1990: 29). Este facto leva-nos a evocar Lilith, a intermediária entre Deus e Caim quando afirma “eu sou todas as mulheres, todos os nomes delas são os meus”, evidenciando uma multiplicidade do elemento feminino na obra de Saramago, que partilha traços comuns.

Outro elemento que aproxima as duas personagens é a sua capacidade de concretização e o facto de assumirem a força protagonizadora da mudança. Em *Memorial do convento*, o Padre Bartolomeu Lourenço é o mentor da passarola; Baltasar a força masculina, mas é Blimunda que possui o olhar norteador, que corrige as falhas, assinala as mudanças e recolhe as vontades, permitindo que a Máquina levante voo e que infortunadamente lhe leve o seu companheiro, o que a leva a encetar uma trajetória de peregrinação.

Também a mulher do médico é uma peregrina, numa procura de si e dos outros. Assume-se como uma força de mudança e institui-se como símbolo de poder ao perpetrar a morte do líder do grupo de cegos que

apenas concede comida em troca dos préstimos corporais das mulheres. Recorde-se que Blimunda matou um frade franciscano que, tal como o cego da camarata, a tenta violar. Apesar de estas mortes assinalarem o poder das personagens para pugnarem e inverterem uma nova ordem, um mundo mais justo, as mesmas não surgem por oposição ao homem. As respetivas designações assinalam isso mesmo. Blimunda Setes Luas surge como um prolongamento de Baltasar Sete-Sóis; também a especificação da protagonista de *Ensaio sobre a cegueira* como mulher do médico marca esse elo entre ela e o seu marido médico oftalmologista.

Outros pontos de interseção poderiam aproximar estas duas personagens. Consideramos, contudo, que elas confluem, além dos aspetos já analisados, na capacidade de presentificar a História; Blimunda patenteia um tempo orientando pelas insanidades do poder político religioso; a mulher do médico, vivendo no meio dos cegos, consegue ver, aproximar-se do mundo inteligível e dos arquétipos, e denunciar a cegueira, a falta de lucidez e de humanismo que perpassa a sociedade. Ela é a responsável pela constatação final: “Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem. Cegos que vendo, não vêem”, dando uma interpretação para a epidémica cegueira (Saramago, 1995: 423).

Consideramos, assim, que a mulher do médico, tal como Blimunda, materializa a intenção do autor com as suas personagens femininas, na medida em que Saramago cria “mulheres (...) dispostas ao sacrifício por compaixão, [a] compadecer-se com o outro, um sentimento que tem a ver com piedade, não com a grandiloquência. Nesse modelo de mulher que se repete de livro em livro, com nomes diferentes e em épocas diferentes, se está a forjar uma nova forma de humanidade, uma forma distinta de ser humano (Saramago, 2010: 265).

O autor institui, assim, uma mudança no *topoi* e na representação da personagem feminina. Cabe à mulher a visão, a capacidade de análise e transformação; a mulher que se condói, se compadece e surge como fundadora de um mundo-outro, uma vez que, para o autor, a esperança para o mundo desumanizado reside na vitalidade e sensibilidade femininas.

## Referências

- ARNAUT, A. P. (s/d). “The child that I am” *Dublin Review of Books*. Acedido a 4 de setembro de 2018 em [www.drbr.ie/more\\_details/08-09-28/the\\_chid\\_that\\_i\\_am\\_aspx](http://www.drbr.ie/more_details/08-09-28/the_chid_that_i_am_aspx).
- CHEVALIER J. e Cheerbrant, A. (2010). *Dicionário dos símbolos*, (2.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Editorial Teorema.
- MARINHO, M. F. (2009). *A lição de Blimunda a propósito de Memorial do Convento*. Porto: Areal Editores.
- REIS, C. (1998). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, J. (1990, 15 de maio). *Jornal de letras*, 29. [Lisboa].
- (1997). *Deste mundo e do outro*. Alfragide: Caminho, 27-29.
- (2010). *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. Organização e seleção de Fernando Gómez Aguilera. Fernando, (269-324). São Paulo: Companhia das Letras.
- (2011). *Memorial do convento*, (51.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Caminho.
- (2013). *Ensaio sobre a cegueira*, (20.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Caminho.

(Página deixada propositadamente em branco)

ISABEL ARAÚJO BRANCO  
*CHAM-Centro de Humanidades*  
*NOVA FCSH – UAc*  
ORCID: 0000-0003-2204-5501

**FUTURO E «TRANSIBERICIDADE»:  
JOSÉ SARAMAGO EM DIÁLOGO  
COM ENSAÍSTAS CATALÃES**

**FUTURE AND «TRANSIBERICIDADE»:  
JOSÉ SARAMAGO IN DIALOGUE  
WITH CATALAN ESSAYISTS**

**RESUMO:** Neste artigo pretende-se compreender como José Saramago e ensaístas catalães do século XX como Josep Pla, Joan Maragall e Gaziell viam o futuro e especificamente o futuro na Península Ibérica. Há elementos que os separam e outros que os aproximam. Uma das atitudes predominantes a este conjunto de autores é a abertura ao mundo, tendo simultaneamente consciência de uma identidade própria e da irreversibilidade da sua existência. «A fronteira não é um limite: é uma grande janela aberta», escrevia Josep Pla. Trata-se, portanto, do diálogo com o outro, da partilha, do reconhecimento, da construção de pontes entre o comum e da compreensão da diferença, com a predisposição para a construção de algo novo. Dá-se particular atenção ao conceito de «transibericidade» proposto por Saramago, no essencial uma proposta de futuro que englobaria não só a Península Ibérica, mas também países da América e de África com tradições ibéricas.

**Palavras-chave:** José Saramago, ensaístas catalães, Península Ibérica, transibericidade, ensaio.

**ABSTRACT:** This article aims to understand how José Saramago and 20th century Catalan essayists such as Josep Pla, Joan Maragall and Gaziell viewed the future and specifically the future in the Iberian Peninsula. There are elements that separate them and others that bring them closer. One of the predominant attitudes towards this group of authors is openness to the world, while being aware of its own identity and the irreversibility of its existence. «The border is not a limit: it is a large open window», wrote Josep Pla. It is a dialogue with the other, sharing, recognizing, building bridges between the common and understanding difference, with a predisposition for the construction of something new. I focus on the concept of

«transibericidade» proposed by Saramago, essentially a future proposal that would encompass not only the Iberian Peninsula, but also countries of America and Africa with Iberian traditions.

**Keywords:** José Saramago, Catalan essayists, Iberian Peninsula, «transibericidade», essay.

Procura-se com este artigo compreender como José Saramago e ensaístas catalães do século xx, em particular Josep Pla, Joan Maragall e Gaziél, viam o futuro e especificamente o futuro na Península Ibérica. Lendo as suas obras, encontramos elementos que os separam e outros que os aproximam. Podemos afirmar que uma das atitudes predominantes é a abertura ao mundo, tendo simultaneamente consciência de uma identidade própria e da irreversibilidade da sua existência (mais do que da necessidade da sua defesa).

Como escrevia Josep Pla, «la frontera no es un límite: es una gran ventana abierta» (Pla, 2004: 148). Trata-se, portanto, do diálogo com o outro, da partilha, do reconhecimento, da construção de pontes entre o comum e a compreensão da diferença, com a predisposição para a construção de algo novo. O mesmo é dizer: do futuro. No caso de José Saramago, para lá da identificação de problemas, mostra-se um possível caminho a seguir não apenas por Portugal, mas por toda a Península Ibérica, propondo o conceito de «transibericidade». Trata-se, no essencial, de uma proposta de futuro que englobaria não só a Ibéria, mas também países da América e de África com tradições ibéricas, e que teria como base indispensável o conhecimento mútuo dos povos peninsulares e a recusa de preconceitos históricos e culturais. Recorda o autor:

Como qualquer outro português antigo e moderno, fui instruído na convicção firme de que o meu inimigo natural era, e sempre haveria de ser, Espanha. Não atribuíamos demasiada importância a que nos tivessem invadido e saqueado os Franceses, ou que os Ingleses, nossos aliados, nos tivessem explorado, humilhado e governado [...]. Absoluto, o que se chama absoluto, do nosso ponto de vista de Portugueses, só o rancor ao Castelhana [...]. (Saramago, 1988: 32)

Partindo deste ponto, há que aprofundar o verdadeiro conhecimento dos povos, que levará a um olhar diferente do «outro» espanhol e a uma melhor compreensão do «eu» português, complementados, pois, pelos outros povos que fazem parte do universo «transibérico». Para Saramago, «a própria Península Ibérica não poderá ser hoje plenamente entendida fora da sua relação histórica e cultural com os povos de além» (Saramago, 1988: 32). A opção cega pela Europa levará ao risco de a Península:

perder, na América Latina, não o mero espelho onde poderia rever alguns dos seus traços, mas o rosto plural e próprio para cuja formação os povos ibéricos levaram quanto então possuíam de espiritualmente bom e mau, e que é, esse rosto, assim o penso, a mais superior justificação do seu lugar no mundo. (Saramago, 1988: 32)

A América Latina é vista, então, como um prolongamento da Ibéria que permite o intercâmbio e o enriquecimento cultural, mas também a concretização da luta que conduzirá ao futuro desejado, nomeadamente pelos zapatistas, no México, ou pelos Sem Terra, no Brasil, tão admirados por Saramago.

Um aspecto que particulariza a concepção de José Saramago é a inclusão de regiões não ibéricas no seu conceito de futuro, tanto americanas como africanas. Daí que o movimento ficcional de escape da Península n'*A Jangada de Pedra* (1986) possa ser visto como uma metáfora da concepção teórica do autor. Há que referir que Josep Pla considerava que Portugal «está mais próximo da América que de Espanha» (Pla, 2013: 72). Nesta medida, esta ideia pode ser vista como um antecedente do «transiberismo».

Poderão alguns afirmar que esta é uma proposta demasiado vaga e que o autor não indicou como concretizá-la e aprofundá-la. Cremos, no entanto, que não se trata de um defeito, antes de uma qualidade, na medida em que o pôr em prática deste projecto só poderia ser planeado pelos próprios povos envolvidos, desenvolvendo estratégias e decidindo em conjunto a forma mais harmónica e equilibrada possível, sem imposições, criativamente desenvolvendo soluções próprias e adequadas ao momento e aos espaços concretos. Como dizia o poeta espanhol Antonio

Machado, «el camino se hace caminando» (Machado, 1999: 150). Também a «transibericidade» só se concretizará com o seu desenvolvimento pelos próprios povos envolvidos.

Um aspecto importante é que, para Saramago e vários autores catalães, unidade não significa união. Ou seja, não deve haver um movimento homogeneizante que, de forma artificial e forçada, anule o heterogéneo, o diferente, o particular, o único. Porque a riqueza está precisamente na diversidade, a diversidade tão valorizada por Gazieli e por Torga. «Os povos ibéricos são nações» (Molina, 1988: 9), afirmou o português. Conservar essa diversidade é duplamente relevante: por um lado, porque preserva essas riquezas individuais; por outro, porque mantém activa a riqueza do todo, da unidade, preparando-a melhor para o futuro e para todos os embates internos e externos. Liberdade e sonho, portanto, como chaves do futuro. De certa forma, esta concepção está próxima de uma questão pensada por vários autores catalães: o local e o universal. Trata-se de dois pólos não contraditórios, mas complementares, e que permitem o prosseguimento da referida riqueza e a vivacidade contínua do território «transibérico».

Joan Maragall escrevia sobre o sonho de uma «unión espontánea entre pueblos que se sienten libres en su amor» (1903: 470-471): associação espontânea de povos livres e que se amam. Liberdade, amor, junção: não é esse também o espírito da «transibericidade», uma unidade de povos livres que se sentem impelidos internamente para se juntarem, ligados por traços históricos e culturais comuns, parentes que hoje, em pé de igualdade, pretendem construir um futuro comum e melhor, alicerçado no passado que os juntou no mapa do tempo e do espaço? Maragall falava em sonho, sonho, afinal, como o futuro de Alejo Carpentier. Recordemos a frase do escritor cubano que serve de epígrafe a *A Jangada de Pedra*: «Todo futuro es fabuloso.» (Carpentier, 2003: 470-471) Sonho como actividade onírica, sonho como projecção de um projecto, sonho como afirmação de todas as possibilidades em aberto, toda a fábula por construir, todo o futuro por concretizar.

Josep Pla sublinha a importância da viagem como processo de aprendizagem e autoconhecimento, como alteração do «eu» face ao outro e a compreensão do que é o «nós» e do que pretendemos fazer com isso.



Nesse âmbito da autodescoberta perante o outro, Saramago recorda que, ao conhecer cada vez melhor a cultura espanhola, sentiu uma alteração da sua relação «primeiro a Espanha, depois à Península Ibérica no seu conjunto (o que equivale a dizer que sobre o meu próprio País eu principiava a lançar um olhar diferente)». (Saramago, 1988: 32) Ou seja, aprofundar o conhecimento de si próprio ao confrontar-se com o até então desconhecido. A viagem está, aliás, bastante presente em Saramago. Encontramos várias viagens ficcionais na sua obra, sendo a *d'A Jangada de Pedra* a mais pertinente no âmbito deste nosso trabalho. A Península Ibérica desprende-se da Europa e navega pelo Atlântico até ao seu lugar natural, do ponto de vista cultural, entre África e a América Latina, respeitando o seu perfil e identidade histórica e cultural. Trata-se de uma aproximação simbólica aos africanos e aos latino-americanos, mas igualmente de um estreitamento de relações entre os vários povos ibéricos, ainda mais unidos por esta aventura, que os leva a outras partes do mundo e que, pelo caminho, os aproxima de uma sociedade ideal, justa e equitativa. Recordemos a organização social que se desenvolve nos hotéis ocupados, regida pelas necessidades reais de quem os habita: «tudo quanto é indispensável à harmonia e bom funcionamento de qualquer comunidade.» (Saramago, 1991: 105) Mas encontramos viagens também no trabalho não ficcional de Saramago. Por exemplo, no artigo «Portugal – fim de milénio, princípio de quê?», publicado em 1990, o autor recorda um episódio por si vivido em meados da década de 1970, num comboio que ligava Bruxelas a Paris e que transportava um grupo de funcionários do Mercado Comum. Quando estes lhe perguntaram qual a sua nacionalidade, Saramago propôs-lhes um jogo de adivinhas, proporcionando informações gerais sobre o seu país, como o regime político, a população, a origem da língua, a religião predominante, a superfície territorial e a existência de costas marítimas a sul e a ocidente:

Durante aquela exasperadora e absurda meia hora, os viajantes europeus torturaram o cérebro em frustradas tentativas de decifrar um mistério que acabou por se lhes afigurar impenetrável. No mapa duma Europa que era, em sentido próprio, o seu campo de trabalho, nesse mapa, mil vezes olhado,

que devia estar pendurado nas paredes dos gabinetes e claramente registado na memória e no conhecimento, esses funcionários, de cuja competência técnica nem mesmo hoje me atreveria a duvidar, pura e simplesmente não viam Portugal. (Saramago, 1990: 105)

Concluiu, então, o autor: «Convenho, pois, em que já saiba a Europa onde Portugal *está*, mas permitir-me-ei conservar a dúvida de que saiba essa Europa o que Portugal é.» (Saramago, 1990: 105) Em Saramago, as identidades ibéricas (sublinhemos o plural) constroem-se face à Europa, não só pela posição em que a Europa Central coloca a Península Ibérica (basta recordar o episódio do comboio), mas também em contraponto com uma vocação diferente, a vocação do Sul, de que Saramago falava, que envolve outros povos e continentes.

Josep Pla refere o desconhecimento mútuo de Portugal e Espanha, ou melhor, de portugueses e espanhóis. Poderíamos fazer a ressalva de certa camada galega, que, por razões políticas, históricas e culturais, se sente mais próxima de Portugal do que de Espanha e que, por isso, conhece razoavelmente o nosso país. Para tal terá contribuído também a divulgação de escritores e bandas portuguesas, durante os anos 1990, nos meios de comunicação de massa da Galiza, nomeadamente na televisão. Grupos musicais como Xutos & Pontapés, Sitiados ou Sétima Legião eram então familiares para os jovens galegos, situação praticamente desconhecida entre nós. Mas trata-se, como é evidente, de uma exceção. José Saramago fala também sobre o referido desconhecimento mútuo e recorda como foi descobrindo por si a realidade espanhola:

Este sistema organizado de malquerenças e desconfianças, quantas vezes paralisador, não me impediu, como não impediu outros portugueses, de me interessar desde muito cedo pela cultura espanhola, em especial a literatura e a pintura. Em distinto plano, também sempre alimentei a curiosidade de saber o que os Espanhóis pensaram de si próprios (e uns dos outros) ao longo dos tempos, e, pouco a pouco, pude sair duma visão histórica globalizada para a apreciação dinâmica das diferenças: julgo ter começado a aprender melhor Espanha conforme ia reconhecendo e identificando, na plenitude da

sua expressão, as diversidades nacionais que via emergir de unidade estatal, de tudo resultando, finalmente, suponho que por um processo não completamente consciente, uma forma de apagamento subvertedor da imagem de Espanha adquirida por via passiva, em favor do surgimento irresistível duma constelação socio-histórico-cultural pluriforme, literalmente fascinante. (Saramago, 1988: 32)

Neste cenário, como construir um território comum, feito de partilhas e conhecimento, orientado para um futuro também ele comum? Parecem-nos que apenas é possível uma resposta: sem a descoberta mútua, sem o reconhecimento do «eu» no outro, sem o fim da desagregação e do isolacionismo não é possível constituir um projecto peninsular ou «transpeninsular» dirigido para o amanhã. Saramago, aliás, faz referência a essa ideia quando defende que a base indispensável da construção do «transibérico» é o conhecimento mútuo dos povos e a recusa de preconceitos históricos e culturais. Quais as probabilidades de tal acontecer?

Talvez o panorama seja mais optimista do que poderia parecer à primeira vista. Por um lado, sabemos que Portugal está na moda em termos turísticos e que o número de visitantes estrangeiros tem aumentado muitíssimo nos últimos anos, entre eles espanhóis. Em 2016, Lisboa era a quinta cidade europeia com o crescimento mais rápido em número de visitantes internacionais, de acordo com o estudo «Global Destinations Cities Index», publicado pela Mastercard (Hedrick-Wong & Choong, 2016). Este contacto directo permite um conhecimento mais próximo e real também entre os povos ibéricos.

Por outro lado, nos últimos anos, tem-se verificado do lado português um progressivo aumento de interesse pela língua espanhola e naturalmente por toda a cultura hispânica a ela associada. O número de alunos no ensino básico e secundário que optam pelo Espanhol como idioma estrangeiro tem aumentado muitíssimo. De acordo com estatísticas disponibilizadas pela Consejería de Educación de Espanha em Portugal, no ano lectivo 2012/2013 existiam 770 escolas com aulas de Espanhol, envolvendo quase 109 mil alunos e cerca de 1100 professores. Comparando com o ano lectivo imediatamente anterior, deu-se um aumento de 11 por

cento no número de instituições envolvidas, 14 por cento de estudantes e de 19 por cento de docentes. A reforma curricular de 2012 e os cortes orçamentais que afectaram o ensino «inverteram o sentido da evolução do estudo de Espanhol pois foi maior a prioridade atribuída ao Inglês», lemos no relatório «O Mundo Estuda Espanhol, 2016», em que se recorda ainda que o Ministério da Educação evitava abrir novos grupos de Espanhol se isso implicasse a contratação de mais docentes. Ainda assim, no ano lectivo 2013-2014 havia mais de 992 mil alunos distribuídos por 935 escolas públicas e privadas.

Este interesse crescente abrangerá não apenas os jovens, mas também os adultos, começando pelos seus pais e professores. De facto, as nossas universidades têm vindo a receber docentes do ensino básico e secundário que, face à diminuição do número de alunos de francês, optam por frequentar uma segunda licenciatura na área do Espanhol e assim ensinar este idioma. A postura inicial de uma parte deste grupo específico de estudantes corresponde com alguma frequência à atitude tradicional dos portugueses em relação a Espanha, mas, neste caso, a recusa e o preconceito estão particularmente acirrados pela situação em que se encontram: sentem-se obrigados a estudar a língua do «inimigo» para poder ter um emprego. Contudo, logo no fim do primeiro semestre a sua postura muda, seduzidos pela evidente riqueza e diversidade de Espanha e dos países da América Hispânica. Passam, assim, de uma posição de fechamento e defesa para uma atitude de abertura e maravilhamento. São, pois, conquistados pelo mundo hispânico. Se tal acontece com estas pessoas apenas graças ao contacto com a língua e expressões culturais e históricas deste universo, o mesmo poderá acontecer com outros sectores da população.

A atitude dos governos da Europa Central e das próprias instituições da União Europeia em relação aos países do Sul ou considerados menos desenvolvidos pode contribuir para uma aproximação destes povos em oposição a quem os estigmatiza. O acrónimo «PIGS», adoptado pela generalidade da UE para designar países em crise como Portugal, Itália, Grécia e Espanha não é ingénuo e as populações destas nações podem tomar este «pigs» ou «porcos» como ofensivo. Se existe um «eles» contra um

«nós» fomentado pela própria UE, é compreensível que se desenvolva e acentue uma identidade do Sul e que Portugal e Espanha se sintam mais próximos face à maioria da Europa.

Podemos, pois, dizer que, para Saramago, o futuro é uma construção humana e depende da acção do homem atingir uma sociedade justa, equilibrada e ética. Estará o futuro dos povos peninsulares na Península Ibérica e os restantes territórios americanos e africanos a ela ligados? Não sabemos. Mas, para concluir, fiquemos com as palavras do autor: «O iberismo está morto? Sim. Poderemos viver sem um iberismo? Não o creio.» (Saramago, 1988: 32)

## Referências

- CARPENTIER, A. (2003). *Concierto Barroco* (3.<sup>a</sup> reimp.). Madrid: Alianza Editorial. (1903, novembro). Homenaje a Juan Maragall. *Helios*, pp. 470-471.
- MACHADO, A. (1999). *Antologia Poética* (2.<sup>o</sup> ed.). Lisboa: Cotovia.
- MOLINA, C. A. (1988, 26 de janeiro). Torga, a solidão solidária e criadora. *Jornal de Letras*, p. 9.
- PLA, J. (2004). *La vida básica: antología mínima de Josep Pla*. México: UNAM.
- PLA, X. (2013). Josep Pla, Portugal i Europa – “La frontera no és un límit: és una gran finestra oberta. In, G. Magalhães e F. F. Silva (org.), *El Dret al Futur. O Direito ao Futuro. Ensaísmo e Pensamento Cívico na Catalunha e em Portugal*. Centro de Estudos Comparatistas, Institut Ramon Llull. Lisboa: Edições Húmus.
- SARAMAGO, J. (1988, 31 de Outubro). «O (meu) iberismo». *Jornal de Letras*, p. 32.
- (1990, 30 de Setembro). Portugal-fim de milénio, princípio de quê?. *Vértice*, p. 105.
- (1991). *A Jangada de Pedra* (5.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Caminho.

(Página deixada propositadamente em branco)

JOANA VIDEIRA

*Universitat de Barcelona*

ORCID: 0000-0002-2924-8937

**A MULHER NOS INTERSTÍCIOS DA TRAMA:  
ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM  
FEMININA EM O CONTO “A ILHA DESCONHECIDA”**

**THE WOMAN INSIDE THE PLOT: ANALYSIS  
OF THE CONSTRUCTION OF FEMALE CHARACTER  
IN THE TALE “A ILHA DESCONHECIDA”**

**RESUMO:** O conto é, como o definiu Ricardo Piglia nas suas *Teses sobre o conto*, “um relato que encerra um relato secreto”, uma história que conta outra de forma cifrada. O conto funde e condensa a sua materialidade narrativa para que nele caiba outro relato. O relato de Saramago que analisaremos é, também ele, duplo, ao contar em sincronia a história de duas personagens: a de um homem que quer um barco para procurar uma ilha desconhecida e a da mulher que decide acompanhá-lo. Para a compreensão do significado da trama é fundamental -como é costume em Saramago- a personagem feminina da obra. É na figuração da personagem da mulher que reside o relato secreto do conto, a sua pauta e o fundamento que dá o sentido à trama. Enquanto a personagem do homem desencadeia as ações fundamentais para o avanço das peripécias narrativas: pede e consegue o barco, procura tripulação, apaixona-se, sonha; já a personagem da mulher constitui o substrato teórico e o significado intrínseco do conto. Um dos mecanismos mais interessantes na construção textual desta obra é a dimensão narrativa da personagem feminina. Ao nível da figuração da trama, a mulher é um elemento secundário se comparada com a personagem do homem e das sucessivas ações que executa. No entanto, os procedimentos de figuração da personagem feminina fazem dela o elemento fundamental do sentido e significado final da trama. A proposta que apresentamos pretende analisar os mecanismos narrativos da construção das duas personagens centrais do conto a partir do aparente paradoxo no qual uma ausência narrativa (a da mulher) condiciona o destino e a finalidade da narrativa visível (a do homem).

**Palavras-chave:** Saramago, Conto, Mulher, Mecanismos narrativos, Personagem.

**ABSTRACT:** The genre of the short story is, as Ricardo Piglia defined it “a story that closes a secret story”, that is, a story that tells another story in an encrypted way.

Thus, the tale merges and condenses its narrative materiality so that it fits another story in it. Saramago's short story analyzed here is also twofold as it tells the story of two characters in sync: a man who wants a boat to look for an unknown island and the woman who decides to accompany him. For the understanding of the meaning of the plot, as is usual in Saramago's work, the female character is fundamental. It is in the figuration of the woman's character that lies the secret story within the tale and the final meaning of the plot. While the character of the man is the catalyst for the fundamental actions for the advancement of the narrative adventures (he asks for and gets the boat, looks for a crew, falls in love, dreams), while the character of the woman constitutes the theoretical substrate and the inner meaning of the story. Therefore, one of the most interesting mechanisms in the textual construction of this story is the narrative dimension of the female character. In terms of the figuration of the plot, the woman is a secondary element compared to the character of the man and the successive actions he performs. However, the figurative procedures of the female character make her the fundamental element of the final sense and meaning of the plot. The critical proposal presented here intends to analyze the narrative mechanisms of the construction of the two central characters of the tale from the apparent paradox in which a narrative absence (that of the woman) conditions the destiny and purpose of the visible narrative (that of the man).

**Keywords:** Saramago, Short story, Woman, Narrative mechanisms, Character.

Falar da mulher em Saramago esquivando os romances do Nobel, nos quais, como é sabido, as mulheres ganham dimensões figurativas complexíssimas, é uma opção crítica que obriga a que a análise não ceda perante as possíveis constrações genéricas. Para isso, e tal como o conto, também a análise deverá minuscular-se, talvez até neurotizar-se na procura de uns mecanismos narrativos que, tal como os romances, o conto contém, embora empequenecidos.

Encontrar os empequenecidos mecanismos do conto, é um gesto que, não só faz da crítica um instrumento de precisão para o fragmento, mas também força a que esse pensamento crítico se instale num paradigma no qual o sentido nunca pode ser pleno, fixo ou próprio, mas necessariamente aberto, contingente e singular. Um pensamento que parte do fragmento para sedimentar a grandeza de uma obra. Em palavras da crítica Nora Catelli: "las cumbres literarias no van por autores sino por fragmentos de diversas dimensiones" (2017). A obra de Saramago é precisamente a prova que essa cúspide literária se faz disparando e dispersando a grandeza em fragmentos.



A fragmentação não é, como às vezes se tenta fazer dela, uma incapacidade da escrita ou uma limitação do projeto literário, mas sim a determinação que da grandeza não se faz indústria ou mecanização. A grandeza de Saramago é também a sua abundância e o seu sentido inapreensível, porque é um corpo múltiplo como múltiplos são os seus críticos e os sentidos que encerra.

Esta impossibilidade de apropriação do sentido é também a característica que faz da obra de Saramago um corpo irremissível a qualquer mandato uniformizador: se as possibilidades são sempre singulares serão por isso incomensuráveis. Façam-se, pois, mais análises, mais leituras, novos congressos, e a obra saramaguiana, porque se abre à incomensurabilidade, resistirá a toda a lógica que a queira recluir a um sentido hegemónico.

O trabalho crítico que aqui se apresenta tampouco aspira a um sentido pleno ou fixo, mas sim à abertura de uma possibilidade, uma hipótese que lê na mulher do *Conto da Ilha Desconhecida* a construção habitual da mulher saramaguiana: uma figura plenamente inserida no sistema desigual do qual é parte integrante mas que é capaz, precisamente desde o seu lugar subalterno, de navegar subtilmente na sua vontade liberando-se a si e, de passagem, também àqueles que a acompanham.

Esta navegação subtil da vontade é a mesma que Burghard Baltrusch deteta e sistematiza na sua leitura da mulher saramaguiana e que exemplifica através da análise da personagem Blimunda de *Memorial do Convento*. Segundo Baltrusch, na obra de Saramago as mulheres não só se inserem num sistema patriarcal e classista senão que acabam por encarná-lo através dos valores da sua constituição figurativa. Valores que se evidenciam, por exemplo, na sublimação do amor e da feminidade como salvação, encarnações e releituras desse ideal messiânico e inativo da figura tipificada da mulher.

No entanto, diz-nos Baltrusch, são também elas que, pese a tudo, encarnam e manifestam a “intenção compensatória e de reabilitação histórica, social e política da mulher” (*ibid.*: 178) na obra saramaguiana. Assim, é através de uma análise insubornável às exigências de uma completa “transformação emancipatória” (Boaventura de Sousa Santos *apud* Baltrusch, *ibid.*) que Baltrusch percorre as mulheres da obra de Saramago.

E fá-lo criticamente, o que significa também não ceder à certeza que aquelas mulheres se erguem narrativamente desde uma estratégia que quer ser de subversão.

Saramago criou uma obra com “um elenco inumerável de figuras de mulheres fortes, sábias, donas da sua sexualidade e serenamente superiores aos seus parceiros masculinos, sejam elas protagonistas ou figuras secundárias” (*ibid.* 2014: 156). Também a *mulher da limpeza*, como é referida a protagonista d’*O conto da ilha desconhecida*, é capaz de produzir no destino do homem que acompanha uma transformação radical: com ela, a ilha desconhecida que dá título à obra deixa de ser um território externo para ser uma geografia interna, um conhecimento subjetivo que o homem vai fazendo através da mulher.

O homem e a mulher – assim são aludidos, arquetipicamente, biblicamente: são o binómio que suporta o conto. Um binómio não essencialista ou determinista, não há aqui mitos androcêntricos propositados, a mulher não é aquela identidade fixa e domesticada, eterno feminino dócil e maternal que os estereótipos patriarcais instituíram. Não é uma identidade essencialista, é certo, mas tampouco é dela o caminho ao conhecimento que narra o relato. A mulher toma uma única decisão no princípio do conto, que a fez sair “com o balde e a vassoura por outra porta, a das decisões, que é raro ser usada, mas quando o é, é” (Saramago, 2016: 30).

É possível dizer, então, que existe um binómio, sim, mas que serve, por um lado, para demonstrar as condições de desigualdade social em que se inserem as personagens e, por outro, para dotar cada personagem do papel diferenciado no desenvolvimento da narração: uma que é o ponto cardinal da revelação final e a protagonista da narração e outra que é quem procura essa revelação e que ocupa o lugar de protagonista ao nível da movimentação e agencia no mundo do conto.

A leitura que gostaria de propor parte de uma proposta binómica, é certo, mas não redutora, e põe em jogo a ideia de que as duas subjetividades ocupam lugares diferentes na economia do conto: uma visível, material e discursiva – a do homem – e outra intersticial, subtil e corporal – a da mulher. Assim, por um lado, enquanto o homem ocupa o lugar da agência material, ou seja, as ações que constituem a progressão

narrativa; já a mulher dota a narração do seu substrato imaterial: ela é o desejo, o conhecimento e o destino final do conto.

Esta separação binómica está presente também na visibilidade das ações realizadas por cada uma das personagens. Numa análise superficial dos episódios narrativos, as ações são exercidas pelos homens: é um homem que quer um barco, é um rei que o recebe, um capitão de porto quem guarda as chaves das embarcações e são homens que se querem para tripulantes. A mulher é, à superfície, uma espectadora e uma ouvinte, embora detenha – discretamente – todas as decisões que originam as peripécias que fazem avançar a narração: dá o barco, escolhe o barco, é dona do barco, prepara o barco e, mais determinante ainda, é nela que o homem deposita o seu desejo e nela se guarda a solução do conto.

O conto cria assim, através desta separação das ações no plano narrativo, uma estrutura social claramente hierarquizada, no fim da qual se situa a mulher da limpeza do palácio. Ao contrário, os homens detêm a visível potestade atuante: pedir um barco, escrever um alvará para que se dê um barco, falar sobre barcos, sonhar com uma viagem. Perante este preenchimento da atividade pelas figuras masculinas, a construção do lugar da mulher na trama faz-se nos interstícios e em grande medida é ajudada pelos mecanismos de construção figurativa da personagem pela voz narrativa.

Deste modo, é a voz narrativa que, desde o princípio do conto, nos localiza num mundo no qual a mulher da limpeza, embora última na pirâmide social, decide o destino da população em nome do rei. Uma procuradora sem procuração. E não fosse o narrador explicar-nos esta realidade e ainda acharíamos (como achamos quase sempre), que num mundo patriarcal, só os homens é que tomam decisões.

Diz-nos o narrador, logo nos primeiros parágrafos do conto, que sempre que um suplicante se aproximava da porta das petições do palácio o rei:

Dava ordem ao primeiro-secretário para ir saber o que queria o impenetrante (...). Então, o primeiro-secretário chamava o segundo-secretário, este chamava o terceiro que mandava o primeiro-ajudante, que por sua vez mandava o segundo, e assim por aí fora até chegar à mulher da limpeza, a qual, não

tendo ninguém em quem mandar, entreabria a porta das petições e perguntava pela frincha, Que é que tu queres? (Saramago, 2016: 8)

Pedido feito, começa a viagem pelas vias burocráticas, até chegar ao rei, mas, diz-nos o narrador que:

Ocupado como sempre estava com os obséquios, o rei (...) resolvia pedir um parecer fundamentado por escrito ao primeiro-secretário, o qual, escusado seria dizer, passava a encomenda ao segundo-secretário, este ao terceiro e sucessivamente, até chegar outra vez à mulher da limpeza, que despachava sim ou não conforme estivesse de maré. (ibid.: 7, 8)

Nas mãos da mulher da limpeza estão, nada menos, que os desejos dos súbditos do reino. Não é dito se a mulher é magnânima ou, pelo contrário, cruel ou mesquinha. Não há tentações de elaborar aquele ideal edulcorado com propriedades angelicais do *eterno feminino*. Simplesmente, é dado a conhecer um interstício do mundo narrativo que localiza a mulher da limpeza no lugar de mandatária do rei.

A construção da personagem segue sempre este esquema, ou seja, nunca é explícito no mundo narrativo, mas sempre intersticial ou secreto, desviado e passivo. Uma construção que se justifica tanto pelas condições sociais representadas narrativamente, como pelo carácter da personagem feminina, detentora de um conhecimento passivo, arquétipo, intuitivo, que se contrapõe ao saber expressivo, manifesto e eloquente dos homens do conto.

Uma dicotomia entre segredo e exposição, ação e quietude que explica, proponho, a tensão narrativa em que assenta o conto. Como explica Elena Losada num artigo sobre a espera feminina, historicamente, “las mujeres han sido la pieza fija y los hombres la pieza móvil” (2012: 284). Este é o equilíbrio que *O conto da ilha desconhecida* recria: um jogo de forças entre o manifesto movimento do homem e a secreta ação da mulher.

Saramago reelabora, assim, dois dos tópicos da construção tradicional da mulher mais profícuos à literatura: a espera e o segredo. E fá-lo, nem precisaria de o dizer, revolucionariamente, ou seja, rompendo e

transgredindo. A propósito ainda da relação da espera com o ideal feminino diz Losada que “La relación de la espera con lo femenino viene dada por la construcción social del patriarcado de la imagen social de la mujer-refugio, punto de regreso de un ser en constante movimiento, el hombre” (2012: 284).

No entanto, a espera não é sempre uma ação de submissão e sujeição perante o outro a quem se oferece a própria parálise. A espera pode ser também uma figura de insatisfação e de evolução. A mulher espera porque o que vê não lhe agrada, não há nada que a faça atuar, porque não há nada que queira. A espera é, nada mais, que um sintoma do desejo ou, na formulação de Losada: “¿y si la espera femenina no fuese estática sino un anhelo perpetuo, un deseo en constante evolución? Esa forma de espera situaría a la mujer en una la condición de sujeto perpetuamente deseante” (285).

Precisamente, é neste desejo manifestado e encarnado na mulher do conto o lugar onde reside o segredo que a trama guarda no seu interior e que não se revela inteiramente até ao final. A mulher, que exerce o seu desejo no pequeno espaço que lhe é dado, um espaço diferenciado, secreto e corporal, contém e sintetiza o sentido secreto do conto. Esta condensação do sentido não é só uma estratégia narrativa, ela participa também das marcas estruturais do género literário conto. Ao contrário do romance, marcado pela extensão, o conto é uma brevidade na qual o significado se comprime. No caso de *O conto da ilha desconhecida* essa compressão genérica cabe toda na personagem feminina.

A propósito do carácter sintético do conto, Ricardo Piglia nas suas *Teses sobre o conto*, elabora uma crítica desta condensação do sentido através da imagem de uma duplicidade. O conto é, segundo Piglia, “um relato que encerra um relato secreto” (2004: 91), ou seja, é duplo. Para Piglia, o conto constrói-se narrativamente através de duas histórias: uma que é perceptível e que está à superfície da materialidade textual; e outra oculta, que guarda a chave da compreensão do relato. Uma história mostra a materialidade da narração, enquanto a outra se esbate nos interstícios do texto. Só na visão final do conto é que o leitor é capaz de cruzar o limite da materialidade textual e aceder a esse acontecimento que abre

uma fissura à superfície e nos faz compreender que, como diz Piglia, “o outro estava aí desde o princípio e que foi ele quem definiu os acontecimentos do mundo” (2004: 112).

Este outro a que se refere Piglia é o lugar que nesta análise ocupa a figura da personagem mulher. Assim entendida, é possível significá-la como este *outro* presente e necessário, mas camuflado. A mulher da limpeza é a personagem que está presente desde a primeira cena do conto, atuando como procuradora do rei, mas de vassoura em punho, camuflada, secretamente. É natural, então, que tanto o homem como o leitor, só no final compreendam que nela residiam as chaves do universo do conto e não necessariamente no homem, embora ele seja, efetivamente, o propulsor e agente visível da ação.

É possível afirmar, então, que *O conto da ilha desconhecida* é uma duplicidade que contém a história de um tempo e de um conhecimento: o tempo que dura desde o pedido do barco até o momento em que se faz ao mar -que constitui o tempo da narração cujo agente ativo é o homem; e o conhecimento do seu sentido alegórico, que se dá na revelação do subentendido, que é o destino do conto e o seu significado inicialmente obscuro e cuja protagonista é a personagem da mulher.

Deixando momentaneamente o substrato constitutivo do conto, há que dizer que também do ponto de vista da construção narrativa, ele se divide em duas partes. A primeira começa com a seguinte frase, que resume a ação que nela acontece: “Um homem foi bater à porta do rei e disse-lhe, Dá-me um barco” (Saramago, 2015: 5). Efetivamente, um homem pede um barco a um rei para ir em busca de uma ilha desconhecida -convencido, como está, de que tem de haver alguma por conhecer. Depois de bloquear a porta dos pedidos durante três dias, consegue que o rei apareça à entrada e que, sentado, redija o alvará para que, já no cais, lhe seja dado um barco.

Este plano diegético que se acaba de descrever é apenas o relato à superfície que mostra a obra, já que cada uma destas ações está suportada pelo substrato secretamente atuante -agente- que é a mulher da limpeza. Assim, é ela quem recebe o homem na porta do palácio, é ela que cede a sua cadeirinha de palha onde se senta o rei, é ela que empresta o seu

ombro para que se redija o alvará e ela, que finalmente, sai do palácio – escondida e em segredo, inevitavelmente – para seguir o homem na sua empresa.

A segunda parte do conto começa no porto: ali, o homem conversa com o capitão portuário para que o ajude a escolher um barco, enquanto a mulher, escondida – novamente –, acompanha a conversa. O narrador abandona os dois homens, põe os olhos na mulher e relata como, “Um pouco afastada dali, escondida por trás de uns bidões, a mulher da limpeza correu os olhos pelos barcos atracados, Para meu gosto, aquele, pensou, porém, a sua opinião não contava” (*ibid.* 32). Contasse a sua opinião ou não, o certo é que quando os homens decidem finalmente qual dos barcos era o ideal o narrador retoma a palavra para, pela primeira vez, explicitar a coincidência entre o que a mulher deseja e o que o homem faz:

Assim que a mulher da limpeza percebeu para onde o capitão apontava, saiu a correr de detrás dos bidões e gritou, É o meu barco, é o meu barco, Há que perdoar-lhe a insólita reivindicação de propriedade, a todos os títulos abusiva, o barco era aquele que ela tinha gostado, simplesmente. (*ibid.* 36)

Conseguido o barco homem e mulher começam os preparativos da viagem. Por enquanto, ele é o comandante e ela a sua primeira tripulante. No primeiro dia, enquanto o homem sai e se movimenta pelo exterior em busca de provisões e tripulantes, a mulher põe-se ao trabalho no interior do barco. Limpa-o e afina-o, cose as velas, encera o chão, deita fora os ninhos de gaivotas – só os que não têm ovos... A mulher vai-se fazendo marinheira através de um conhecimento moldado a partir dos afetos e é nesses afetos que se faz mestre do barco, aprendendo com o corpo e na da materialidade da existência. Por isso, faz dele um ser antropomórfico, outro corpo onde aprender. Assim, o barco tem “as velas como músculos”, “e as costuras como nervos” (*ibid.* 40) e por isso vai aprendendo a arte da marinharia com um conhecimento que não é explícito nem intelectualizado, mas afetivo e corporal.

E assim a mulher se faz dona do barco: “Tu disseste que o barco é teu porque gostaste dele” – diz-lhe o homem. “Gostar é provavelmente

a melhor maneira de ter” (*ibid.* 37). O que o conto ainda não revela é que a mulher gosta do barco e do homem também. “Gostar é a melhor maneira de ter” (*ibid.*): o segredo do conto comprime-se nesta ideia de propriedade, que assume haver epistemologias divergentes que se criam precisamente através desta serena forma de apreensão do outro.

Na primeira noite no barco o homem sonha um sonho bíblico e utópico que relata uma progressão que começa no universal e acaba na singularidade de dois corpos juntos. O homem sonha com uma repovoação demiúrgica, nele o barco se faz cidade, e de cidade arca, e de arca pomar e finalmente jardim edênico, individual, ocupado apenas pelos corpos da mulher e do homem. Só neste momento, que corresponde às últimas linhas do conto, é que este constrói um espaço narrativo ocupado inteiramente pelo desejo do homem e da mulher.

O que não deixa de surpreender é que, embora a mulher constitua o sentido e a finalidade do conto, na dimensão da construção narrativa ela é um elemento aparentemente subordinado às ações executadas pelo homem. Mas este é, sabemos agora, apenas um truque de ilusionismo da narração e uma análise atenta verá que os procedimentos de figuração da personagem feminina fazem dela o elemento fundamental para a dação de sentido do relato. A mulher é, e retomando a Piglia, o destino secreto que o conto manteve cifrado até ao final. O conto termina, precisamente, com essa revelação:

Acordou abraçado à mulher da limpeza, e ela a ele, confundidos os corpos (...). Depois, mal o sol acabou de nascer, o homem e a mulher foram pintar (...) 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. (*ibid.*: 63)

A procura de si mesmo era afinal a procura da mulher, nela se guardava o conteúdo secreto que o conto cifrou até às últimas linhas. Este descobrimento é o momento de revelação do relato, o lugar onde confluem os dois níveis da narração e as duas histórias se unem. Em palavras de Piglia:



O conto conta um cruzamento, uma passagem, é uma experiência com o enquadramento e a noção de limite. (...) A verdade de uma história depende sempre de um argumento simétrico que se conta em segredo. Concluir um relato é descobrir o ponto de cruzamento que permite entrar na outra trama. (Piglia, 2004: 112)

Este cruzamento, passagem secreta do conteúdo pela forma, remete à condição própria da literatura: matéria maleável, enormemente dúctil e plástica. Analisar aqui um conto, mais pequeno ainda, a mulher desse conto e, já com a lente praticamente semicerrada, microscopicamente quase, ler aquilo que a mulher deste conto faz, mas o texto não põe em primeiro plano, é talvez uma temeridade teórica. No entanto, uma crítica literária que obrigue o texto a mostrar uma realidade que potencialmente contém, não pode ser censurada. Dar visibilidade às topologias dissidentes é, e a obra de Saramago corrobora-o, um gesto crítico necessário.

A mulher deste conto exerce, efetivamente, uma agência dissidente, ao praticar um processo de emancipação intersticial, através do corpo, da lateralidade, do segredo e da espera. Um caminho que abre uma leitura que posiciona a mulher num lugar do qual parecia estar excluída. Porque à mulher deste conto Saramago dá-lhe mais que uma vassoura e uma cadeirinha de palha, dá-lhe a possibilidade do conhecimento, esse tema tão bíblico e tão temido; e com ele, a faculdade de recusar esse conhecimento:

O filósofo do rei, quando não tinha que fazer, ia sentar-se ao pé de mim, a ver-me passar as peúgas dos pajens, e às vezes dava-lhe para filosofar, dizia que todo o homem é uma ilha, eu, como aquilo não era comigo, visto que sou mulher, não lhe dava importância. (ibid.: 43)

À mulher pouco lhe importa o *cogito* e a racionalidade herdada, a mulher aprende pelo corpo e nos afetos, cria uma nova epistemologia capaz de dissidir e de recomeçar uma existência. Por isso, quando ao homem o capitão do porto pergunta se é marinheiro, este responde que “Se tenho a linguagem é como se o fosse” (ibid.: 33). Já para a mulher

é a materialidade do corpo em contacto com as coisas que é capaz de gerar um conhecimento verdadeiramente útil -mais útil do que as lições do filósofo:

Como tu, quando disseste ao capitão do porto que aprenderias a navegar no mar, Ainda não estamos no mar, Mas já estamos na água, Sempre tive a ideia de que para a navegação só há dois mestres verdadeiros, um que é o mar, outro que é o barco. (ibid.: 45)

Este corpo que aprende do mar e no barco não é o mesmo que aprende com a linguagem. A racionalidade do homem é a reprodução de um *cogito* caduco: profiro logo navego. Já a mulher, deixa-se afetar pelo barco, mais ainda, antropomorfiza-o, o barco é outro corpo que, passivamente, como o filósofo do rei que debitava a lição enquanto passajava, transmite conhecimento.

O que o homem não sabia e o que a mulher lhe ensina é que a linguagem é material porque está organizada pelo corpo. Fazemos linguagem com o nosso corpo, fazemos subjetividades e conhecimento pelo corpo. O corpo é, como foi para Espinosa, absolutamente pragmático: define-se pela sua capacidade mutável de afetar e ser afetado<sup>1</sup>.

Intrinsecamente, nos interstícios, nas pregas da existência, o corpo do outro afeta e é afetado. Isto eleva o dever perante o outro a uma responsabilidade vital: porque se é o outro. Esta é uma das cartografias dissidentes que os interstícios da trama de Saramago elaboram através construção da personagem da mulher da limpeza.

Narrar a experiência é, provavelmente, um caminho divergente e inclinado. Uma vez mais, em palavras de Piglia: “Surpresas, epifanias, visões. Na experiência renovada dessa revelação que é a forma, a litera-

---

<sup>1</sup> “El afecto es ese pasar por un umbral, mirado desde el punto de vista del cambio en la capacidad. Es crucial recordar que Spinoza se refiere a ello para hablar del cuerpo. Lo que un cuerpo es, lo que puede hacer conforme avanza. Se trata de una definición pragmática. Un cuerpo se define por las capacidades que porta consigo en cada paso; lo que estas puedan ser exactamente cambia constantemente. La capacidad de afectar y ser afectado, su carga de afecto no es algo fijo” (Massumi, 2015: 23).

tura tem, como sempre, muito que nos ensinar sobre a vida” (2004:114). A obra de Saramago é um testemunho ativo disto mesmo e, sabendo-o, a responsabilidade da crítica não será nunca nada menos que visibilizar esse lugar textual.

## Referências

- BALTRUSCH, Burghard (2014). *‘O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia’*: Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago. Berlim: Frank&Timme.
- CATELLI, Nora (2017, 20 de janeiro). Cánones equivocados: sobre el destino de Cabrera Infante y otros desvíos mortíferos. *Ctxt. Revista contexto*. Acedido a 23/01/2019, em: <https://ctxt.es/es/20170118/Culturas/10679/canon-Cabrera-Infante-Jane-Austen-industria-cultural-critica-literaria.htm>.
- LOSADA, Elena (2012). Esperando un destino. Dos personajes de Clarice Lispector: Virginia y Macabea. In José Luis Arráez Llobregat y Amelia Peral Crespo (Coords.), *Del instante a la eternidad. Exégesis sobre ‘la espera’ en la escritura de mujeres*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante.
- MASSUMI, Brian (2015). Navegar movimientos. Conversación de Mary Zournazi con Brian Massumi. In Quim Pujol, Ixiar Rozas (Coords.), *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Barcelona: Mercat de les Flors.
- PIGLIA, Ricardo (2004). *Formas breves*. São Paulo: Companhia das letras.
- SARAMAGO, José (2016). *O conto da ilha desconhecida*. Porto: Porto Editora.

(Página deixada propositadamente em branco)

JOÃO FIGUEIRA

UC/ CEIS20

ORCID: 0000-0002-2344-978

## **JOSÉ SARAMAGO E O JORNALISMO DE COMPROMISSO POLÍTICO NUM CONTEXTO DE IMPOSSÍVEL IMPARCIALIDADE INFORMATIVA<sup>1</sup>**

### **JOSÉ SARAMAGO AND JOURNALISM OF POLITICAL COMMITMENT IN A CONTEXT OF IMPOSSIBLE INFORMATION IMPARCIALITY**

**RESUMO:** O jornalismo foi um instrumento importante da ação política, usado quer pelos apoiantes, quer pelos opositores, do PREC, após o 25 de abril de 1974. José Saramago, que anos mais tarde haveria de afirmar que nunca fora, verdadeiramente, um jornalista (Aguilera, 2010), usou com destreza esse instrumento. Enquanto diretor-adjunto do *Diário de Notícias*, entre abril e novembro de 1975, período que abrange o chamado “Verão Quente” e que corresponde a uma das fases mais agitadas e polémicas do jornal e do país, nos últimos 44 anos, Saramago praticou sempre um jornalismo comprometido politicamente. O contexto sócio-político em que Portugal vivia após quase cinco décadas de ditadura tinha na imprensa um dos espaços mais visíveis das intensas lutas ideológicas e partidárias (Gomes, 2014; Sousa, 2003, Seaton & Pimlott, 1983). Após as nacionalizações de março de 75, o jornalismo foi um ator e um instrumento da ação política (Correia, 2008, Maxwell, 1999; Mesquita, 1994; Pimlott & Seaton, 1979), num quadro profissional marcado pela quase inexistência de fronteiras, no texto jornalístico, entre os géneros de informação e de opinião (Figueira, 2007; 2012). Saramago, que rejeitou sempre a ideia da objetividade jornalística (Aguilera, 2010), entendia que a informação não era um bem em si mesmo, mas um instrumento para a ação política: “estamos em plena luta de classes, é uma batalha de vida ou de morte entre eles e nós” (Frémontier, 1976, p. 135). Esta forma de viver e praticar o jornalismo, que Albert Camus definira como uma forma de “literatura comprometida” (Daniel, 2009, p. 41), tinha já sido expressa na sua tomada de posse, ao afirmar que

---

<sup>1</sup> Este tema e o texto que aqui se apresentam constituem o ponto de partida e a base de um artigo em que se aprofundam os contornos políticos e jornalísticos, em Portugal, durante 1975, com especial enfoque na ação da imprensa e no trabalho desenvolvido por Saramago, no *DN*.

“pessoalmente quero servir a construção do socialismo e o *DN* vai ser um instrumento nas mãos do povo português, para a construção dessa linha” (*DN*, 10/4/75, p.2). A apresentação mostrará como o jornalismo de compromisso político de José Saramago – quer através das suas crónicas publicadas na 1ª página, quer na orientação editorial que imprimiu ao jornal, através das construções das manchetes do jornal e das suas interpretações da realidade – se inscreve no contexto político da época, ainda sem um código deontológico dos jornalistas, e em que a informação *engagé*, independentemente dos quadrantes ideológicos, era uma das expressões visíveis e assumidas da “luta de classes”. A releitura histórica que propomos apresentar mostrará ainda como aquela expressão está presente no quotidiano jornalístico de Saramago, e como o combate político que travou nas páginas do diário de maior circulação foi sempre coerente com os princípios definidos. Ao ponto de o *DN* passar de suporte noticioso e ideológico do governo, para uma atitude crítica e distanciada, embora Saramago argumentasse que o jornalismo (revolucionário) que praticava(m) refletia de que lado estava(m) e quem lhe(s) importava defender na luta de classes que o País travava.

**Palavras-Chave:** Saramago; Jornalismo; DN; “Verão Quente”.

**ABSTRACT:** Journalism was an important instrument of political action, used by both supporters and opponents of the Revolutionary Process In Progress (RPIP) after April 25, 1974. José Saramago, who years later would have to say that he was never truly a journalist (Aguilera, 2010), deftly used that instrument. As deputy director of Diário de Notícias, between April and November 1975, a period that covers the so-called “Hot Summer” and which corresponds to one of the most agitated and controversial phases of his newspaper and the country, for the past 44 years, Saramago has always practiced a politically compromised journalism. The socio-political context in which Portugal lived after almost five decades of dictatorship had in the press one of the most important scenery of intense ideological and partisan struggles (Gomes, 2014; Sousa, 2003, Seaton & Pimlott, 1983). After the nationalizations of March 75, journalism was an actor and an a tool of political action (Correia, 2008, Maxwell, 1999; Mesquita, 1994; Pimlott & Seaton, 1979), within a professional framework marked by almost no boundaries between the genres of information and opinion (Figueira, 2007; 2012). Saramago, who always rejected the idea of a journalistic objectivity (Aguilera, 2010), understood that information was not a good in itself, but a tool for political action: “we are in the middle of a class struggle, is it a battle for life between them and us” (Frémontier, 1976, p. 135). This way of living and practicing journalism, which Albert Camus had defined as a form of “compromised literature” (Daniel, 2009, p. 41), was expressed in his first speech as deputy director: “I myself want to be an actor in the building socialism process and the Paper will be a tool in the hands of the portuguese people for the construction of this socialism line ”(*DN*, 10/4/75, p.2). This paper will show how José Saramago’s political commitment journalism – both through his chronicles published on the front page, and by the editorial orientation he printed to the newspaper – fits into the context of the time, still without a deontological code of journalists, and in which *engagé* information, regardless of ideological quadrants, was one of the visible and assumed expressions of the “class struggle”. The historical

rereading that we are proposing will also shows how that expression is present in Saramago's journalistic daily life, and how the political struggle waged on the pages of the most widely circulated daily has always been consistent with their ideological elements. This consistency shifted DN from the ideological support Paper of the government to a critical and detached attitude; however, Saramago argued that the (revolutionary) journalism he was making reflected the side he was on and who mattered to him to defend.

**Keywords:** Saramago; journalism; DN; "Hot Summer".

## Introdução

O contexto sócio-político em que Portugal vivia nos anos de 1974-75, após quase cinco décadas de ditadura, tinha na imprensa um dos espaços mais visíveis das intensas lutas ideológicas e partidárias (Gomes, 2014; Sousa, 2003, Seaton & Pimlott, 1983). Mais ainda, após as nacionalizações de março de 1975 com o sequente reforço de influência do Partido Comunista Português (doravante designado PCP) e do MFA<sup>2</sup>, e a perda de preponderância governativa do Partido Socialista (Santos, 2005). Todos estes aspetos agudizaram o combate político e aceleraram a bipolarização partidária, com consequências em todos os sectores da vida do país (Pinto, 2013, Santos et al, 1997). O jornalismo, fruto dessa crescente crispação social, foi uma arma empunhada pelos diversos quadrantes e, nessa medida, foi também um ator e um instrumento da ação política (Correia, 2008, Maxwell, 1999; Mesquita, 1994b; Pimlott & Seaton, 1979), num quadro profissional marcado pela quase inexistência de fronteiras, no mesmo texto jornalístico, entre os géneros de informação e de opinião (Figueira, 2014, 2007).

A informação funcionava como uma arma ideológica "servida em bruto, mal digerida, tal como saía dos palácios governamentais, das sedes partidárias ou dos quartéis mais influenciados pelas doutrinas políticas" (Mesquita, 1994b, p. 363). Como consequência de todo esse desassossego social, político e económico, Portugal vai assistir, no

---

<sup>2</sup> Sigla de Movimento das Forças Armadas, responsável pelo golpe que derrubou a ditadura e que foi um dos atores sociais e políticos mais importantes no período pós-25 de abril.

espaço de ano e meio à tomada de posse de seis governos, à fuga para o estrangeiro do general Spínola – que fora o primeiro Presidente da República após 25 de abril – e à inusitada greve de oito dias decretada pelo governo,<sup>3</sup> depois de um cerco de 48 horas ao Parlamento e de os próprios deputados à Constituinte<sup>4</sup> terem estado sequestrados no interior da Assembleia da República (Santos et al, 1997). É este quotidiano agitado, esta revolução “verbalista e teatral”, como 20 anos mais tarde lhe chamou o jornalista do *Le Monde*, Dominique Pouchin (1994, p.181), que tanto preocupa, lá longe, o senador norte-americano, James Buckley, para quem “não há nada a acontecer no mundo – nem no sudoeste asiático, nem mesmo no Médio Oriente – que tenha metade da importância e seja mais ameaçador que o avanço comunista para o poder em Portugal” (Maxwell, 1999, p. 128).

Esse avanço ganhara especial visibilidade após o golpe militar fracassado de 11 de março<sup>5</sup>, de que resultou um reforço das forças mais à esquerda do espectro político. É neste contexto que o *Diário de Notícias* é nacionalizado, no âmbito de um amplo processo político que teve por objetivo colocar sob a alçada e controle do estado os principais sectores de atividade económica do país, nomeadamente as instituições de crédito, excetuando as de capital estrangeiro. Como o *DN* pertencia à Empresa Nacional de Publicidade, propriedade da Companhia Portugal e Colónias, mas cujo capital era maioritariamente detido pela Caixa Geral de Depósitos, foi, por arrastamento, nacionalizado.<sup>6</sup> Consequentemente,

---

<sup>3</sup> A 20 de novembro de 1975, o VI Governo, liderado pelo almirante Pinheiro de Azevedo, decide em Conselho de ministros, suspender a atividade com a justificação de que não estavam reunidas as condições necessárias para garantir a sua normal operacionalidade.

<sup>4</sup> Designação dada ao primeiro parlamento eleito por um ano a 25 de abril de 1975, com o objetivo de elaborar a 1ª Constituição. No ano seguinte, na mesma data, realizaram-se novas eleições, agora para um período de quatro anos.

<sup>5</sup> O general António de Spínola – Presidente da República entre 25 de abril de 1974 e 28 de setembro – liderou uma tentativa de golpe militar que culminou com a sua fuga para Espanha.

<sup>6</sup> Nunca houve da parte dos sucessivos governos pós-25 de abril a intenção de nacionalizar a imprensa. De resto, vários jornais emergiram após as nacionalizações de março de 1975. Apenas os jornais que eram propriedade de empresas ou grupos económicos nacionalizados o foram também. Só em maio de 1991, quando o estado vendeu, na Bolsa de Lisboa, as ações ao Grupo Lusomundo, o *DN* regressou à esfera privada.



as administrações do jornal passaram, doravante, a ser nomeadas pelo governo que, de forma indireta, influenciava a escolha das respetivas direções.

É neste quadro que José Saramago, ainda longe do sucesso internacional que o Nobel lhe haverá de trazer, é convidado para a direção do diário de maior circulação, à época, com tiragens na ordem dos 100 mil exemplares, por vezes ultrapassando mesmo essa fasquia (Gomes, 2013).

## **O jornalismo dissolvido na política**

Os compromissos assumidos na tomada de posse – colocar o *DN* na vanguarda da luta pelo socialismo e na defesa das linhas orientadoras apresentadas pelo Primeiro Ministro – foram totalmente cumpridos durante os meses em que a chefia do governo esteve a cargo do general Vasco Gonçalves, com cuja linha de ação o jornal se identificava plenamente. Não admira, assim, que a 21 de julho de 1975, o *DN* tivesse publicado um comunicado enviado pelo gabinete do Primeiro Ministro, Vasco Gonçalves, com a seguinte mensagem: “louvando a honestidade revolucionária de todos os jornalistas que, embora tendo conhecimento do documento, não o publicaram”. O elogio era um agradecimento público aos jornalistas, cujo sentido “revolucionário” era positivamente reconhecido, uma vez terem colocado essa sua dimensão acima dos interesses profissionais. Mas o mesmo elogio era, igualmente, uma crítica velada ao semanário *Expresso*, que publicara na véspera o referido documento, o qual, por sua vez, fora apresentado dois dias antes por Vasco Gonçalves, na Assembleia do MFA. Tanto o elogio governamental, como a atitude jornalística do *DN* que o desencadeia, parecem-nos hoje estranhos, face ao atual quadro de relações existentes entre os campos da política e dos *media* e, sobretudo, tendo em conta o contexto comunicacional e informativo dos nossos dias.

Porém, há quatro décadas, tudo era diferente. O exercício do jornalismo e da política era uma espécie de espaço Schengen, no interior do qual uns e outros circulavam e se exprimiam sem problemas de identidade.

Marcelo Rebelo de Sousa, no livro, *A Revolução e o nascimento do PPD*<sup>7</sup>, recorda aquele período dos anos 70 do século passado, para garantir que “no *Expresso*<sup>8</sup> fazia-se, naqueles momentos, mais política partidária do que jornalismo” (2000, p. 56). No seu caso, e do fundador do jornal, Pinto Balsemão, eles foram, então e ao mesmo tempo, deputados, subdiretor e diretor, respetivamente. Donde, não é de estranhar que o mesmo Marcelo tivesse escrito que depois de acabado o período do *Expresso*-sede provisória do PPD “estivesse para durar o tempo do *Expresso*-instrumento essencial para o PPD” (2000, p. 77).

Em “os jornais como atores políticos”, Francisco Pinto Balsemão corrobora não apenas as afirmações do seu antigo subdiretor, como assume de forma clara e frontal, reportando-se ao ano de 1975, que “os novos-ricos ideológicos, o PCP e Vasco Gonçalves foram os principais adversários políticos do *Expresso*” (Figueira, 2007, p. 203).

As eleições para o sindicato dos jornalistas, em agosto de 1975, refletiam também esse espírito de comunhão e simbiose entre a política e o jornalismo. A lista “A” tinha por lema, “Por uma informação em defesa das classes populares e dos trabalhadores contra a manipulação partidária” e a lista “B” defendia: “Por um jornalismo ao serviço do povo”<sup>9</sup>.

A política e as discussões ideológicas estavam, pois, no centro da vida e eram a alma da informação jornalística. Tal ambiente contagiava igualmente os jornalistas estrangeiros enviados para cobrir a revolução portuguesa, a maioria deles, como mais tarde haveria de reconhecer o alemão Werner Herzog, mal preparados para abordar e compreender a complexidade das situações a que assistiam (Herzog, 1994).

---

<sup>7</sup> Partido Popular Democrático, fundado a 6 de maio de 1974. Posteriormente mudou a designação para PSD (Partido Social Democrata). Tem sido, a par do Partido Socialista, o que mais vezes tem estado no governo nos últimos 44 anos.

<sup>8</sup> Semanário mais influente do país e com as maiores tiragens. O seu diretor e principal acionista, Pinto Balsemão, e o subdiretor (e atual presidente da República de Portugal), Marcelo Rebelo de Sousa, dirigiam o jornal e eram deputados ao mesmo tempo.

<sup>9</sup> O predomínio da política sobre as formas institucionais está bem patente no facto de a tomada de posse dos membros da lista vencedora – lista B, por 38 votos – ter tido lugar em casa do vice-presidente da assembleia geral, Mário Castrim, que se encontrava doente, e o presidente, Silva Costa, estava de férias.

Finalmente, para terminar esta sumária contextualização sobre o jornalismo daquela época, recordemos uma experiência que o repórter Adelino Gomes escreveu na primeira pessoa:

Um dia, há uma manifestação para cobrir. O único carro disponível no Rádio Clube Português era um Mercedes do sr. Botelho Moniz, o patrão que já não mandava. Tivemos então de decidir se íamos ou não de Mercedes para a manifestação. Circular em Mercedes caía mal naqueles tempos de austeridade. Concluímos, no entanto, que a reportagem compensava largamente os eventuais equívocos. Somos recebidos com palmas. Digam lá como é que eu, jornalista, poderia fazer uma reportagem independente, objetiva, de uma manifestação onde me aplaudiam? Como seria possível não passar, de imediato, para o lado de quem me aplaude? Todo o processo do 25 de abril foi um pouco isso (Mesquita & Rebelo, 1994, p. 215).

Era este o clima predominante do jornalismo daquele tempo. Jornalismo que foi um instrumento importante da ação política, usado quer pelos apoiantes, quer pelos opositores do PREC<sup>10</sup>, após o 25 de abril de 1974. José Saramago, que anos mais tarde afirmará que nunca fora, verdadeiramente, um jornalista (Aguilera, 2010), colocou o seu jornal ao serviço da revolução. Enquanto diretor-adjunto do *Diário de Notícias*, entre abril e novembro de 1975, período que abrange o chamado “Verão Quente” e que corresponde a uma das fases mais agitadas e polémicas do jornal e do país, nos últimos 44 anos, praticou sempre um jornalismo comprometido politicamente:

Notemos, particularmente, como o agravamento das condições de vida teve como resposta o reforço do querer revolucionário das massas trabalhadoras.

---

<sup>10</sup> Sigla de Processo Revolucionário em Curso, caracterizado pelas nacionalizações, reforma agrária, ação dos sindicatos e das comissões de trabalhadores, sempre com apoio dos partidos da esquerda e extrema esquerda. Formalmente termina em abril de 1976, com a aprovação da Constituição. Porém, desde 25 de novembro de 1975, fruto da derrota dessas mesmas forças e reforço das posições e influência dos partidos à direita do PCP e das estruturas militares mais próximas dessas correntes, que, na prática, o PREC ficara ferido de morte.

Ultrapassando erros, hesitações, excessos porventura, as massas trabalhadoras nunca perderam o sentido da orientação fundamental, como o barco à vela, forçado por ventos contrários, a navegar à bolina. Esse sentido conduzia e conduz ao socialismo. Nenhum outro destino serve o Povo Português, porque todos seriam modos disfarçados de manter a exploração capitalista (DN, Apontamentos, p. 1, 16/4/75).

Não foi, todavia, um caso isolado, como observa, a este respeito, Mário Mesquita:

No período revolucionário de 1974-1975 muitos profissionais da Comunicação Social agiram, simultaneamente, como jornalistas e como militantes políticos, vivendo, com dupla inexperiência (jornalística e política), as contradições provocadas por essa dualidade (Mesquita, 1994b, p. 269).

Isto mesmo é confirmado por Marcelo Rebelo de Sousa, quando afirma que “no Expresso fazia-se, naqueles momentos, mais política partidária do que jornalismo” (2000, p. 56). O principal critério no acesso à profissão de jornalista era, aliás, o partidário, independentemente do quadrante político ou ideológico (Mesquita, 1994). Não admira por isso que nas eleições para a Constituinte houvesse, entre os candidatos a deputado, vários jornalistas. Os próprios diretor e subdiretor do *Expresso* foram, ao mesmo tempo e em acumulação de funções, deputados, dirigentes partidários e jornalistas. Tal como sucedera nos primeiros anos do século XX, durante a I República, em Portugal, o país voltava a ter, no Parlamento e na imprensa, protagonistas que eram simultaneamente jornalistas e políticos. A tribuna parlamentar e as páginas dos jornais serviam os mesmos fins políticos.

### **Um jornal ao serviço da revolução**

Se o *DN*, sob orientação de José Saramago, sempre se manteve identificado com as dinâmicas e as posições do PCP e de Vasco Gonçalves,

o *Expresso*, por seu lado, “vai tentando igualar em tratamento PPD e PS, senão mesmo favorecer claramente o primeiro”, como escreverá 25 anos mais tarde, o então subdiretor Marcelo de Rebelo de Sousa (2000, p. 108).

Militante do Partido Comunista Português – que nas ruas e nas comissões de trabalhadores e de moradores dominava a cena política –, Saramago nunca mitigou o seu posicionamento ideológico e a ideia de como este se sobrepunha ao exercício do jornalismo. Fernando Aguilera, numa das obras em que percorre o trajeto jornalístico do antigo diretor-adjunto do *DN*, confirma essa percepção, ao referir

Que Saramago, que negava o mito da objetividade profissional, punha em dúvida o presumível interesse em servir a verdade, expressando a sua desconfiança para com a informação que recebemos, geralmente filtrada e modelada por interesses ocultos e sectários (Aguilera, 2010, p. 462)

Anos mais tarde, em janeiro de 1994, em entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo*, Saramago haveria de afirmar: “o que eu digo é que eu tenho, como cidadão, um compromisso com o meu tempo, com o meu país, com as circunstâncias, digamos, do mundo” (Aguilera, 2010, p. 365). A coerência de vida e de percurso, quer como escritor, quer enquanto jornalista, configuram a mesma forma de pensar e de agir. Porque, como ele próprio referiu vezes sem conta e Ubiratan Brasil registou na edição de 20 de março de 2004, do *Estado de S. Paulo*, “O pior jornalista é aquele que se comporta como um camaleão, sempre preparado para mudar de cor conforme o ambiente” (Aguilera, 2010, p. 464).

O *Diário de Notícias* dirigido por Saramago nunca mudou de cor e de tom. O seu compromisso era para com uma determinada forma de fazer política, da qual nunca se afastou. Como veremos mais à frente, o jornal não se vai inibir de criticar e atacar publicamente o VI Governo e o seu líder, o almirante Pinheiro de Azevedo, mantendo-se fiel na defesa da imagem e da ação de Vasco Gonçalves, entretanto substituído na chefia governativa. Antes, porém, os textos de José Saramago publicados regularmente na 1ª página, sob a designação de “Apontamentos”, mas que na prática correspondiam ao editorial do jornal, como o que referimos

a seguir, intitulado “Trabalho e Revolução”, espelha bem essa simbiose entre o jornal e a ação do Governo e, sobretudo, o apoio que dá às organizações políticas de base, designadamente às comissões de moradores, de trabalhadores, etc, no âmbito da proclamada democracia popular que o *DN* e Vasco Gonçalves defendem:

(...) Já sabemos que é sólida a aliança entre o Povo e o MFA nos momentos de crise, em que se arrisca a vida. Mas outras alianças são necessárias nos locais de trabalho, nos centros de decisão, nos sectores de «controle» – que tudo isto é ou terá de ser o mesmo. (...) Os povos revolucionários são povos trabalhadores. Aqui está uma verdade banal que bem conviria fosse a descoberta revolucionária dos portugueses” (*DN*, 6/5/1975, p. 1).

Por esta altura, o país já efervescia nas ruas e nas fábricas, havia manifestações quase diariamente, o governo nacionalizava mais 20 empresas e, ainda durante aquele mês de maio de 1975, três novos e importantes títulos iriam aparecer – os semanários *O Jornal* e *Tempo* e o diário vespertino *Jornal Novo* –, fruto do papel central que a imprensa desempenhava na sociedade portuguesa da altura. As páginas do *DN*, sempre militantes, elogiavam, entretanto, todas as ações de pendor coletivista e incentivavam o Executivo a prosseguir nesse rumo:

O Governo Provisório mostra, pelo que se vai vendo, uma militância definitiva. É um Governo definitivamente militante. (...) Mesmo para aqueles para quem a política ainda faça confusão não precisarão que se lhes explique o patriotismo. No fundo, é tudo a mesma coisa: trabalho e sacrifício. Isto é, militância (*DN*, p. 1, 15/5/1975).

A par destes editoriais, que não tinham, de resto, uma frequência diária, o jornal centrava a sua cobertura da atualidade política no ataque frontal aos partidos e forças associativas à direita do PCP, ao mesmo tempo que fazia a defesa e elogio público dos que Saramago prometeu apoiar desde o primeiro instante: Vasco Gonçalves e MFA, por corporizarem a via para o socialismo que o *DN* propugnava.

Todos esses aspetos estão muito presentes e são claramente visíveis nas páginas do jornal, o que, aliás, apenas confirma o compromisso assumido e anunciado por Saramago na sua tomada de posse.

Assim se percebe que durante o período mais aceso e controverso após o 25 de abril, conhecido por “Verão Quente”, o PCP e o MFA tenham sido as entidades sobre as quais foi feito maior número de notícias – 126 e 108, respetivamente, entre os dias 10 de julho e 20 de setembro de 1975 – e Vasco Gonçalves, que foi alvo de 70 peças jornalísticas, surge destacado como a figura política mais mediatizada pelo *DN*. Sobressai ainda neste aspeto o facto de o nome de Vasco Gonçalves aparecer no título de praticamente o dobro das notícias das segunda e terceira figuras mais mediatizadas: Costa Gomes (36) e Mário Soares (35), respetivamente, (Figueira, 2007).

Do ponto de vista quantitativo ressalta, portanto, a ideia de que o PCP, MFA e Vasco Gonçalves foram, respetivamente, o partido, a instituição e a figura que mais vezes foram noticiados e alvo de títulos no *DN*, sempre de forma elogiosa e com grande destaque. Quer isto dizer, portanto, que o *DN* foi, na realidade o referido instrumento assumido por Saramago, uma vez que deu destaque (através dos títulos e dimensão das peças jornalísticas), cobertura noticiosa privilegiada e suporte editorial às posições políticas protagonizadas por aqueles três atores<sup>11</sup>.

Para ilustrar estas afirmações e para que fique também claro como, então, a opinião invadia o clássico espaço da informação, foquemo-nos em dois exemplos: “O extraordinário significado das decisões da Assembleia do MFA exaltado pelos partidos políticos” (*DN*, 10/07/75, p.3); e o antetítulo “Firmeza e coragem moral” que antecede uma afirmação de Vasco Gonçalves, no título: “não responderei jamais aos autores dos insultos de que sou alvo” (*DN*, 10/08/75, p.1). A adjetivação, corrente no jornalismo daqueles anos, misturando opinião e informação, posicionava os jornais segundo a respetiva linha editorial. O que reforçava ou

---

<sup>11</sup> Vale a pena sublinhar, ainda a propósito da cobertura noticiosa feita pelo *DN* durante aquele período, que o PS e o seu líder, Mário Soares, surgem igualmente muito bem colocados. Porém, em 90% dos casos os títulos e as notícias sobre eles são desfavoráveis. Ver a este respeito, Gomes (2014) e Figueira (2007).

aumentava as possibilidades de comprometimento de cada *medium* com as forças que apoiasse.

## A “luta de classes” entre jornais

O enviado especial do *Humanité Dimanche*, Jacques Frémontier, constata igualmente tal disputa: “o *Expresso* (110 mil exemplares em julho, 130 mil em outubro), dirigido por um deputado do PPD faz uma guerra sem tréguas contra o PCP” (1976, p. 134). Em “Portugal – os pontos nos *ii*”, o jornalista, que era militante do Partido Comunista Francês, contraria, por outro lado, a ideia de o PCP ter dominado a imprensa no período pós-25 de abril, sustentando essa opinião no facto indesmentível de a soma das tiragens dos jornais alinhados com as posições críticas ao partido liderado por Álvaro Cunhal suplantarem em muito a presença da imprensa comunista. Esta, na verdade, estava limitada a três jornais: *Diário de Notícias*, *O Século*, ambos nacionalizados, e *Diário de Lisboa*.

Todos os títulos, no entanto, independentemente do respetivo quadrante ideológico, praticavam um jornalismo vivo, atuante e empenhado politicamente. “Na confusa batalha de um combate anárquico, os *media* adquiriram ou construíram um papel simbólico crucial” (Pimlott & Seaton, 1979 apud Figueira, 2007, p. 59), o que explica a observação do escritor Miguel Torga no seu *Diário* de julho de 1975, quando afirmou que a imprensa daquela época era “a mais contraditória e parcial” (1999, p.1300). Apesar disso, sublinhou ainda, “nunca li tantos jornais juntos na minha vida” (Torga, 1999, p. 1300).

Na verdade, como reforço e consequência lógica da linha editorial que imprimia ao *DN*, Saramago escrevia no seu habitual espaço, “Apostamentos”, de 30 de maio de 1975, sob o título “Verdade e vontade”, que

Nós, portugueses, estamos talvez a viver a hora de maior responsabilidade da nossa história contemporânea. (...). Nós não significa todos nós, infelizmente. Mas não percamos tempo a lamentá-lo: o que importa é que tenhamos iden-



tificado os traidores, os sabotadores, os provocadores de qualquer espécie e disfarce. Deixemo-nos de idealismos, de imaginar que poderíamos dar ao mundo o formoso exemplo de um povo unido, sem fenda nem mácula. (...) Construamos, pois a nossa vida. (...) Como o fizeram, por exemplo, Cuba e o Vietname do Norte. Como a esta hora o está fazendo o Primeiro-Ministro.

É neste contexto de acesa luta ideológica que a imprensa travava diariamente, que se entende e situa a condição de jornalista politicamente empenhado que Saramago sempre assumiu. Em entrevista a Jacques Frémontier, o diretor-adjunto do *DN* revela de forma aberta e frontal aquilo que está em jogo e como ele o interpreta: “estamos em plena luta de classes. É uma batalha de vida ou de morte entre eles e nós” (Frémontier, 1976, p.135).

Dos principais partidos com assento parlamentar, apenas o PCP escapa à voz crítica e acusadora do jornalista, embora seja cada vez mais nítido que o seu compromisso não obedecia à disciplina partidária, mas ao que designava por processo revolucionário corporizado nos princípios inicialmente definidos pelo MFA:

Veja-se por exemplo o nosso caso. De apoiantes incondicionais do MFA (...) viemos, com o tempo, a dar-nos conta de que o mesmo MFA entrara numa espécie de reprodução por cissiparidades, de tal modo que, onde antes houvera um, começámos a ver dois, três, se não quatro... Daqui que resultou? De apoio que tínhamos sido, passaram a considerar-nos rasteira desleal e foco contra-revolucionário (DN, 8/10/75, p. 1).

Uma semana depois, no mesmo espaço intitulado “Apontamentos”, Saramago reforça o tom crítico para com a atuação de um governo cada vez mais distante do rumo antes seguido por Vasco Gonçalves:

Que é o VI Governo? Um grupo coeso de homens, uma identidade política, uma identificação ideológica, uma vontade ciente da sua possibilidade? Seria muito ousar e muito faltar à verdade responder pela afirmativa. Como todos o sabemos, este Governo nasceu da liquidação do Governo anterior e, pelo que já está visto, aparenta sofrer de um complexo de culpabilidade, qualquer

coisa que mereceria o nome de remorso – se tal coisa existisse em política (DN, 15/10/75, p. 1).

Os editoriais de José Saramago vão, à medida que as semanas passam, refletir a viragem política que o governo está a imprimir, o que o faz aumentar na dureza das palavras – “alguém neste país acredita que por este caminho se vai ao socialismo?” (DN, 27/10/75, p. 1) – e na afirmação inabalável das suas posições políticas e editoriais:

O Diário de Notícias deixou de ser aquele sereno farol de luz fixa e imutável, para ser este outro, apenas imutável e fixo na sua defesa das classes trabalhadoras, da revolução socialista, da vontade popular. Não servimos nem serviremos a outros senhores (DN, 3/11/75, p.1).

O diretor-adjunto do *Diário de Notícias* manteve-se firme até ao fim na defesa do gonçalvismo e das suas políticas vanguardistas de esquerda. Daí, que mesmo após a saída de cena de Vasco Gonçalves, José Saramago continue a falar dele nos seus editoriais, para minimizar e criticar a ação do seu sucessor e do próprio Partido Socialista:

O VI Governo é um almirante que foi homem da esquerda e hoje é homem da direita, ponto sobre que já não é possível restarem dúvidas; VI Governo é um Partido Socialista que jogou forte na oportunidade de fiscalizar e travar um processo político em aceleração desde o derrubamento de Vasco Gonçalves, e que hoje se agita hesitante, dividido entre o primeiro propósito e a vital necessidade de não se deixar distanciar demasiado por uma dinâmica revolucionária que atropela os seus esforços de conciliação de classes (DN, 17/10/75, p.1).

## **Conclusão**

Com os acontecimentos de 25 de novembro, que dará origem a uma nova conjuntura político-militar e a uma nova correlação de forças, a imprensa estatizada vê as suas administrações e direções editoriais

serem alteradas. Saramago é despedido (assim como o diretor Luís de Barros) e, curiosamente, o seu nome vai ser vetado pelo líder do PCP, Álvaro Cunhal, quando o comité central do partido debate a escolha do diretor para O *Diário* (Brito, 2010). Este jornal, que vai surgir em janeiro de 1976 e durar até 13 de junho de 1990, é assumidamente um veículo oficioso das posições e bandeiras políticas do PCP. Contudo, o veto de que Saramago foi alvo, não obstante ter sido militante comunista até ao fim, evidencia que ele não foi como diretor-adjunto do *DN* um jornalista obediente e da total confiança do partido. Mais do que comunista, o *DN*, sob a sua orientação, foi, sobretudo, “gonçalvista”.

Fica também evidente no jornalismo de compromisso político de Saramago o facto de ele explicar a sua ação no interior da “luta de classes” que a imprensa protagoniza num contexto de impossível neutralidade informativa e noticiosa. A ausência, até 1976, de um código deontológico do jornalismo, aliado ao facto de o exercício cumulativo e simultâneo do jornalismo e da política ser considerado normal, transforma os jornais em tribunas políticas e partidárias – como tinham sido, aliás, durante a I República e na fase final da monarquia constitucional. A intenção de manter os jornais como instrumento de ação política e ideológica é, ainda, notória, com as nomeações e saneamentos ocorridos após 25 de novembro. Resulta claro, finalmente, que o que movia Saramago era a ação política e menos o jornalismo, como resulta de uma declaração feita, em 1980, em entrevista ao *Diário de Lisboa*:

Em rigor, não sou jornalista. Nunca o fui. Não é jornalista um homem que não passou pela tarimba, pelos rudimentos da profissão, pelos tribunais, pela polícia, pela reportagem de rua, pela entrevista, pela rotina frustradora, pela excitação de sacar uma notícia primeiro que a concorrência. Entrei para o jornalismo pela porta das administrações, convidado para exercer função de opinante, no caso do *Diário de Lisboa*, e de diretor-adjunto do *Diário de Notícias*, com acréscimo da função de editorialista. Com isto não se faz um jornalista, mesmo tendo-me eu sempre esforçado por entender os claros e escuros duma profissão cheia de alçapões” (Aguilera, 2008, p. 79).

É, pois, num quadro de impossível neutralidade jornalística (Mesquita, 1994a) que tem de ser percebida e interpelada a ação de Saramago no *DN* – maneira intensa e *engagée* de viver e praticar o jornalismo, que Albert Camus definiu um dia como uma forma de “literatura comprometida” (Daniel, 2009, p. 41).

## Referências

- AGUILERA, F.G. (2010). *José Saramago nas suas palavras*. Lisboa: Caminho.
- (2008). *José Saramago: a consistência dos sonhos: Cronobiografia*. Lisboa: Caminho.
- BRITO, C. (2010). Álvaro Cunhal: sete fôlegos do combatente. Memórias. Lisboa: Edições Nelson de Matos.
- CORREIA, J. C. (2008). História do jornalismo em Portugal: o pós-25 de abril. In *Jornalismo, História, teoria e metodologia: Perspectivas luso-brasileiras*. Porto: Universidade Fernando Pessoa.
- DANIEL, J. (2009). *Com Camus: como aprender a resistir*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- FIGUEIRA, J. (2007). *Os jornais como actores políticos: O Diário de Notícias, Expresso e Jornal Novo no Verão Quente de 1975*. Coimbra: Minerva.
- (2014). Caso República: A morte de um jornal cansado de lutar. In M. I Rezola, & P. M. Gomes (Coord.), *A revolução nos media* (53-78). Lisboa: Tinta da China.
- FRÉMONTIER, J. (1976). *Portugal: os pontos nos ii*. Lisboa: Moraes.
- GOMES, P.M. (2013). *Os saneamentos políticos no Diário de Notícias no Verão Quente de 1975*. Lisboa: Alêtheia.
- HERZOG, W. (1994). A dramatização das agências noticiosas. In M. Mesquita, & J. Rebelo (Orgs.), *O 25 de abril nos media internacionais* (185-188). Porto: Afrontamento.
- LEMONS, M. M. (2006). *Jornais diários portugueses do século XX: um dicionário*. Coimbra: Ariadne editora e CEIS20.
- MAXWELL, K. (1999). *A construção da democracia em Portugal*. Lisboa: Presença.
- MESQUITA, M. (1994a). Os meios de comunicação social (o universo dos media entre 1974 e 1986). In A. Reis (Coord.), *Portugal, 20 anos de democracia* (360-405). Lisboa: Círculo de Leitores.

- (1994b). O diálogo intercultural na área do jornalismo. In M. Mesquita, & J. REBELO (Orgs.), *O 25 de abril nos media internacionais* (269-271). Porto: Afrontamento.
- PIMLOTT, B., & SEATON, J. (1979). *Political power and the portuguese media: Intervenção na International Conference Group on Modern Portugal*. Durhan, edição policopiada, consultada no Centro de Documentação 25 de Abril (Universidade de Coimbra).
- PINTO, P.R. (2013). *Lisbon rising: urban social movements in the Portuguese Revolution, 1974-75*. UK: Manchester University.
- SANTOS, P.B. (2005). *Igreja católica, Estado e sociedade: 1968-1975: O caso Rádio Renascença*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- SANTOS, B. de S.; CRUZEIRO, M. M.; COIMBRA, M. N. (1997). *O pulsar da revolução: Cronologia da revolução de 25 de abril (1973-1976)*. Coimbra: Afrontamento; Documentação 25 de abril da Universidade de Coimbra.
- SEATON, J.; PIMLOTT, B. (1983). The portuguese media in transition. In K. Maxwell (ed.), *The Press and the rebirth of iberian democracy*, (93-115). London: Greewood.
- SOUSA, M.R. de (2000). *A revolução e o nascimento do PPD*. Lisboa: Bertrand.
- SOUSA, P.D. (2003). *A dramatização da imprensa no "PREC"*. Coimbra: Minerva.
- TORGA, M. (1999). *Diário*. Lisboa: Dom Quixote.

### **Jornais citados**

- Diário de Notícias* (1975, abril, 10), 2.
- Diário de Notícias* (1975, maio, 15), 1.
- Diário de Notícias* (1975, agosto, 9), 1.
- Diário de Notícias* (1975, outubro, 3), 1.
- Diário de Notícias* (1975, outubro, 8), 1.
- Diário de Notícias* (1975, outubro, 27), 1.
- Diário de Notícias* (1975, novembro, 3), 1.
- Diário de Notícias* (1975, novembro, 7), 1.
- Diário de Notícias* (1975, novembro, 14), 1.
- Expresso* (1975, agosto, 9), 1.
- Expresso* (1975, agosto, 9), 2.

(Página deixada propositadamente em branco)

JOSÉ CÂNDIDO DE OLIVEIRA MARTINS

*Univ. Católica Portuguesa – CEFH\**

ORCID: 0000-0002-7970-8794

**REINVENÇÃO SARAMAGUIANA  
DE RICARDO REIS: IMPASSIBILIDADE  
PERANTE O ESPETÁCULO DO MUNDO**

**THE REINVENTION OF RICARDO REIS  
ACCORDING TO SARAMAGO: IMPASSIVITY  
TOWARDS THE WORLD'S SPECTACLE**

**RESUMO:** O processo de construção de Ricardo Reis no romance “O Ano da Morte de Ricardo Reis” (1984) obedece manifestamente a um programa ideológico de tentativa de reinvenção da personalidade heteronímica de Fernando Pessoa. Completando ficcionalmente (ficção a partir da ficção) a vida não contada por Pessoa ou ainda em aberto, Saramago prolonga a biografia do heterónimo num singular processo de sobrevivência e de refiguração. Com este desiderato, o universo ficcional saramaguiano procura reinventar Ricardo Reis num tempo histórico determinado – de Portugal e da Europa (final de 1935 e sobretudo 1936) –, à luz de um horizonte ideológico que perturbe a filosofia original norteadora da mundividência desta figura, no sentido do seu desejável comprometimento político-social.

**Palavras-chave:** José Saramago; Ricardo Reis; Fernando Pessoa; Refiguração da personagem; compromisso ideológico; intertextualidade.

**ABSTRACT:** The process of constructing Ricardo Reis in the novel “O Ano da Morte de Ricardo Reis” (“The year of the death of Ricardo Reis”, 1984) clearly follows an ideological program of attempting to reinvent Fernando Pessoa’s heteronymic personality. By fictionally completing (a fiction from fiction) the life untold by Pessoa or still open, Saramago extends the biography of the heteronym in a unique process of survival and refiguration. With this aim, the fictional universe of Saramago seeks to reinvent Ricardo Reis in a specific historical time – of Portugal and Europe (late 1935 and especially 1936) – in the light of an ideological horizon that disturbs the

---

\* Artigo desenvolvido no âmbito do UID/FIL/00683/2013 Projecto Estratégico do *Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos* (CEFH) 2015-2017, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

original philosophy guiding the worldview of this figure, in the sense of his desirable political and social commitment.

**Keywords:** José Saramago; Ricardo Reis; Fernando Pessoa; character refiguration; ideological commitment; intertextuality.

## 1. Modos de composição da personagem

Quando segue adiantada a sequência inaugural de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* [1.<sup>a</sup> ed., 1984], de José Saramago, o protagonista vai-nos sendo apresentado, paulatina e anonimamente, como o “viajante”, “passageiro” ou “tripulante” de um vapor inglês regressado do Rio de Janeiro e atracado no cais de Alcântara, em Lisboa, no final de 1935. O leitor ainda não sabe o que move realmente esta personagem, após a longa viagem.

Completando ficcionalmente a vida não contada por Fernando Pessoa, tendo em conta o afirmado na famosa carta a Casais Monteiro (vida deixada ainda em aberto, ao contrário do perfil de outros heterónimos), Saramago prolonga a biografia do referido heterónimo num singular processo de sobrevida e de refiguração. Em todo o caso, embora apelando para uma básica competência literária do leitor, estão relativamente diluídos os mecanismos metaficcionais nesta escrita saramaguiana.

Por outras palavras, estamos perante um modo de apropriação de uma personagem previamente existente, com a singularidade de ser oriunda do universo poético pessoano, o que em termos de consistência e em grau mais elevado prefigura a personagem como um verdadeiro “ser vivo sem entranhas”, na expressão de Paul Valéry (cf. Reis, 2018: 392). É a esta personagem que Saramago pretende dar corpo e ideias, humanidade e empenhamento cívico, já que as personagens se apresentam como categorias privilegiadas para confrontos de valores, de ideologias e de mundividências (cf. Helms, 2018: 19).

Este fenómeno não é novo em literatura, podendo acontecer no espaço literário do mesmo autor (de Camilo a Saramago), em que uma personagem transita de uma obra para outra. Porém, semelhante fenómeno de *migração* ou re-uso de personagem alheia pode também ocorrer entre diferentes autores, como é o caso deste Ricardo Reis de matriz pessoana



ou do D. Juan de Tirso de Molina; mas também da Blimunda saramaguiana que nos re-aparece no romance *Lilias Fraser* (2001), de Hélia Correia. Estamos perante um procedimento que os modernos estudos narrativos designam como *sobrevida* da personagem, através de modalidades várias de *refiguração* (cf. Reis, 2018: 393-394).

Sem simplificar demasiado os seus modos de existência, pode-se afirmar que uma vez criada, a personagem é passível de re-utilização pelo próprio escritor ou mesmo por outros. É como a personagem tivesse vida própria, escapando ao controlo do seu próprio criador – em certo sentido, uma vez criada, a personagem tende para uma certa autonomia (cf. Reis, 2015: 30 *et passim*). Não se opera neste Saramago o fenómeno da transcodificação ou refiguração para outras artes, pois Ricardo Reis é objecto de uma continuada figuração ficcional, dentro do espaço literário, transitando do modo lírico para o narrativo. Como referido, Saramago explora alguns pontos de indeterminação ou vazios deixados na conhecida génese pessoal da personagem; além de que, como também sugerido, não podemos descurar a “dimensão transhistórica que escapa ao controlo e ao projeto literário de quem a concebeu”, como enfatizado por Carlos Reis (2015: 15).

Assim, sob a forma de um jogo de espelhos metaficcional, aliás de pleno cabimento nas actuais tendências literárias pós-modernas, muito valorizadas da metaficção (Hutcheon, 1991), o viajante com “leve sotaque brasileiro” é-nos apresentado como homem português de 48 anos, médico e monárquico, auto-exilado no Brasil por dezasseis anos (1919-1935), sobretudo poeta de requintada educação clássica, chegado a uma Lisboa chuvosa e cinzenta, em pleno regime do Estado Novo<sup>1</sup>. No desembarque,

---

<sup>1</sup> “Então, pelos jornais e pela telefonia, tem o governo vindo anunciar que no próximo dia vinte e sete, véspera do décimo aniversário da Revolução Nacional” (Saramago, 2011: 217). Em termos de jogos temporais, não deixa de ser curiosa certa simetria: ao recriar o ano de 1936, perfaziam 10 anos sobre a “Revolução de Maio” (também filme de Lopes Ribeiro) ou “Revolução Nacional” de 28 Maio de 1926 (cf. *ibidem*: 337, 470, 508), abrindo caminho à ditadura militar, por um lado; por outro, ao publicar o romance em 1984, completam-se 10 anos sobre a Revolução de Abril de 1974, pondo fim a décadas do Estado Novo. Datas marcantes que pontuam profundas mudanças de regime político no Portugal contemporâneo, além de datas simétricas ao gosto do protagonista, em certo sentido – “Ricardo Reis tem um espírito que sempre procura encontrar simetrias nas irregularidades do mundo” (*ibidem*: 319).

Reis deixa assim exarado no “livro das entradas, a respeito de si mesmo” o seguinte retrato, identificativo e enumerativo, a traço rápido, mas nem por isso menos expressivo:

(...) nome Ricardo Reis, idade quarenta e oito anos, natural do Porto, estado civil solteiro, profissão médico, última residência Rio de Janeiro, Brasil, donde procede, viajou no Highland Brigade, parece o princípio duma confissão, duma autobiografia íntima (Saramago, 2011: 23).

As duas hipóteses de género sugeridas para a existência deste “torna-viagem” – *confissão* e *autobiografia íntima* – podem criar momentaneamente um certo horizonte de expectativa, que logo se vê frustrado. A não ser num duplo objectivo aventado pelo dispositivo romanesco saramaguiano – depois da morte do seu criador, Reis vem a Lisboa homenageá-lo e, ao mesmo tempo, saber *quem é*. Esta reiterada demanda auto-cognitiva, de ressonâncias clássicas – *Conhece-te a ti mesmo*, segundo o preceito grego inscrito na porta do templo de Delfos – é reforçada pela imagem recorrente do *espelho* ao longo de várias sequências narrativas; e as próprias aparições/visões de Pessoa (o criador) podem ser lidas à luz desta demanda pessoal, em jeito de contínuo e obsessivo solilóquio – Reis revê-se dialogando com Pessoa.

Nesta linha interpretativa, podemos ir mais longe: desde a génese pessoal, a personalidade de Reis comporta uma inegável dimensão narcísica, de homem fechado na sua superioridade intelectual de poeta, com certa dificuldade para conhecer e empatizar com as “classes subalternas” e a sociedade circundante, numa recriação do velho tópico horaciano – “*Odi profanum vulgus et arceo*” (Odes, III, 1). Inegavelmente, debatendo-se numa reflexão identitária, Reis fala de si quando escreve os seus poemas, quando dialoga com F. Pessoa, quando medita sobre o Portugal contemporâneo. E é também esse indisfarçável narcisismo e ensimesmamento egoísta, aliado a uma congenial incapacidade de entrega e de compromisso, que o impede também, no plano afectivo, de ter uma assumida relação com qualquer das duas mulheres com quem se relaciona, em particular com Lídia.

Estes traços da figuração da personagem – no trânsito do original desenho pessoano para a recriação saramaguiana – conduzem-nos também para outra dimensão central neste universo romanesco. De interesse para se traçar o perfil ideológico de Reis, é-nos dito que tem confessadas inclinações monárquicas e conservadoras, atraído pela “ordem” e resistindo às revoluções. Homem reservado e de poucas palavras, o hóspede do Hotel Bragança mostra-se frequentemente hesitante nas suas opções e projecto de vida – apenas nos é narrado que Reis vem visitar o túmulo de Pessoa, recentemente falecido, no Cemitério dos Prazeres, em Lisboa, após dezasséis anos de ausência de Portugal, embora o hesitante Reis debata consigo próprio se essa foi a razão fundamental do seu regresso. Mas não sabe por quanto tempo se prolongará a sua estada; nem sequer o que fará concretamente nesse regresso a Lisboa, provisoriamente instalado no Hotel Bragança:

Ricardo Reis senta-se numa cadeira, passa os olhos em redor, é aqui que irá viver não sabe por quantos dias, talvez venha a alugar casa e instalar consultório, talvez regresse ao Brasil, por agora o hotel bastará, *lugar neutro, sem compromisso, de trânsito e vida suspensa*” (Saramago, 2011: 24-25; itálico nosso).

Mesmo cingindo-se à figuração de um homem indeciso e dubitativo (atente-se na reduplicação do “talvez”), a passagem referida possui o inegável poder de indiciar uma certa preferência de Reis, como ser em trânsito, sem raízes, sobretudo pelos *não-lugares* (cf. Augé, 2016), como o vapor transatlântico ou o hotel, singulares cronótopos de uma época; mas sobretudo a sua indisfarçável e congenial tendência para a *neutralidade* – “lugar neutro, sem compromisso” –, mais adequado para um homem que sente *estar de passagem*, assistindo exteriormente ao espetáculo da existência, mas vivida pelos outros, pois ele apresenta-se como ser em trânsito e assumidamente à margem.

Não por acaso, Reis mostra uma especial preferência pelas janelas ou lugares altos, de onde pode admirar passivamente “o murmúrio da cidade” (Saramago, 2011: 25) – sejam as janelas do Hotel Bragança ou

da sua futura casa, seja o miradouro do Alto de Santa Catarina, tudo espaços propícios à “contemplação” de um homem apenas curioso, mas frequentemente cansado e “alheado” do que se passa no “palco do mundo” (cf. Saramago, 2011: 361, 572). Ou então, está frequentemente sentado, quase imóvel, nessa “vida suspensa” de um esteta expectante, entre a morte do seu criador e a sua própria morte – afinal, balizas temporais dessa derradeira etapa de vida do *viajante* R. Reis<sup>2</sup>. Definitivamente, Reis passa pela vida como *turista*, assistindo à distância, como cidadão não implicado socialmente, ao Portugal do Estado Novo e ao “espetáculo duma Europa caótica e colérica”, um mundo sobre o qual pesam ameaçadoras “nuvens de tempestade”, que não o arrancam à sua neutralidade e quase indiferença (Saramago, 2011: 195, 416).

Tudo é algo indefinido para este desinteressado R. Reis, mas uma coisa é certa: o seu espírito monárquico e pacifista é profundamente adverso a revoluções e demais perturbações político-sociais. Isso mesmo lhe é referido no início da sua pacata estada em Lisboa: “Você, Reis, tem sina de andar a fugir das revoluções, em mil novecentos e dezanove foi para o Brasil por causa de uma que falhou, agora foge do Brasil por causa de outra que, provavelmente, falhou também” (Saramago, 2011: 107). Auto-exilou-se no Brasil para fugir de uma revolução em Portugal; anos mais tarde, regressa a Portugal para se afastar de uma revolução no Brasil, bem como pela coincidente notícia da morte de F. Pessoa<sup>3</sup>. Numa palavra, Reis foge das revoluções e das transformações do mundo

---

<sup>2</sup> Esse vazio do programa de vida de R. Reis em Lisboa não escapa à irônica omnisciência da voz narrativa: “É o diálogo corrente, conversa sempre igual em casos assim, mas neste de agora há um elemento de falsidade, porquanto *o viajante não tem assuntos a tratar em Lisboa*, nenhum assunto que tal nome mereça, disse uma mentira, ele que um dia afirmou detestar a inexactidão.” (Saramago, 2011: 9; *itálico nosso*).

<sup>3</sup> Vivendo desafogadamente do ponto de vista económico, a sua estada no quarto 201 é expressamente comparada pela voz narrativa à vivência parisiense do enfatiado Jacinto queirosiano de *A Cidade e as Serras*, no luxuoso apartamento 202 dos Campos Elísios: “(...) fosse duzentos e dois o número da porta, e já o hóspede poderia chamar-se Jacinto e ser dono duma quinta em Tormes, não seriam estes episódios de Rua do Alecrim mas de Campos Elísios, à direita de quem sobe, como o Hotel Bragança, e só nisso é que se parecem.” (Saramago, 2011: 21). A unir as duas personagens, e antes ainda do primeiro retrato de Reis, fica desde logo sugerida também a opção por uma vida pacata e politicamente descomprometida, fadada para um certo isolamento e atitude de crescente tédio, sem nenhuma “redenção” no caso de Reis.

à sua volta, afinal eventos que perturbam profundamente a sua desejada ataraxia existencial. Aliás, este facto é objecto de questionamento por parte do agente da PVDE.

Como vemos, o rápido retrato que a escrita romanesca de Saramago nos vai compondo nas páginas iniciais radica, na sua essência, na fonte de informação inaugural, não nomeada, mas que um leitor minimamente informado deve convocar – a conhecidíssima carta – datada de 1935 –, de F. Pessoa a Adolfo Casais Monteiro sobre a génese e o perfil dos heterónimos (cf. Pessoa, 1986: 199). Ou seja, desde a sua génese, mantém-se a dimensão retórico-ficcional e anímica da personagem criada por Pessoa, mesmo quando reaproveitada por Saramago, para pôr à prova este Ricardo Reis pessoano, tentando reinventá-lo neste prolongamento de vida.

Um segundo modo de figuração ficcional da personagem de Ricardo Reis é desenvolvido através da referência aos poemas que vai escrevendo nas últimas duas décadas. Esta forma peculiar de intertextualidade assume uma clara funcionalidade de caracterização da personagem. Reis é mais, sobretudo, “um fazedor de versos” (Saramago, 2011: 50)<sup>4</sup>, hospedado no Hotel Bragança, do que o médico com vontade de exercer medicina, e muito menos o paradigma do intelectual com vontade de intervir social e politicamente: “E há papéis para guardar, estas folhas escritas com versos, datada a mais antiga de doze de Julho de mil novecentos e catorze (...) e a folha mais recente de todas tem a data de treze de Novembro de mil novecentos e trinta e cinco” (*ibidem*: 27).

Ao reler, repetida e narcisicamente, esses plácidos versos de recorte clássico – versos que não previram a catástrofe da I Guerra Mundial, observa ironicamente o narrador –, Reis compraz-se no “pensar e sentir”, ou na identidade que se expressa através dessa escrita, como se dissesse: *isto sou eu*. O mesmo é dizer: eu sou (apenas) este universo literário idílio

---

<sup>4</sup> Em outro passo afirma-se que “Ricardo Reis é *somente* compositor de odes” (Saramago, 2011: 68, itálico nosso), formulação onde se insinua que a personagem é apenas e tão só um mero poeta, fechado ou absorvido no exercício da sua escrita, desligado da realidade circundante, na medida em que se refugia no mundo idealizado de uma Arcádia verbal e utópica, norteadas por múltiplas convenções estéticas e, sobretudo, por uma mundividência dominada pela desejável ataraxia.

e convencional em que me projecto, sem outras ambições perturbadoras. Afinal, estamos diante de um poeta enclausurado na sua Arcádia ideal.

Neste âmbito, é significativa a atenção concedida aos pouquíssimos livros que Reis traz consigo – um pouco à imagem do mencionado Jacinto queirosiano, na viagem de regresso para a serra das origens –, que dispõe criteriosamente numa prateleira do quarto de hotel. Nessa biblioteca ínfima, destaca-se o borgeseano *The god of the labyrinth*, de Herbert Quain – intertextualidade especular –, retirado da Biblioteca do vapor inglês (Saramago, 2011: 26); e rapidamente transformado em metáfora do *labirinto* citadino onde Reis se vê imerso, nas suas erráticas e infrutíferas deambulações, num misto de ociosidade e obsessiva tentação de autoconhecimento<sup>5</sup>. No labirinto da cinzenta capital do império, como na encruzilhada da vida contemporânea, este aparente Teseu contemporâneo apenas ocupa o tempo em passeios aleatórios, sem rumo nem propósito definidos.

## 2. Estratégias de reconfiguração

É conhecida e muito relevante a declaração memorialística de José Saramago, evocando a leitura juvenil da poesia de Ricardo Reis e o fascínio que essa singular escrita lhe proporcionou, como preparação ou longínqua génese do romance de 1984:

*O Ano da Morte de Ricardo Reis* começou a ser escrito... Ali encontrou um dia o jovem aprendiz de serralheiro (teria então 17 anos) uma revista – *Atena* era o título – em que havia poemas assinados com aquele nome e, naturalmente,

---

<sup>5</sup> A pretexto ou não do livro de H. Quain, *The god of the labyrinth* (cf. Saramago, 2011: 26-27), são frequentes as glosas deste tópico simbólico do *labirinto* citadino, ora de modo sugestivo, ora de forma explícita, como é o caso seguinte: “Ricardo Reis atravessou o Bairro Alto, descendo pela Rua do Norte chegou ao Camões, era como se estivesse dentro de um labirinto que o conduzisse sempre ao mesmo lugar” (*ibidem*: 92) – isto é, à praça dominada pela imponente estátua de Luís de Camões, no coração da capital, afinal outro “regressado” à pátria. Diferentemente, Reis parece prisioneiro de uma teia que ele próprio teceu, “um círculo donde não é mais possível sair”, afinal, o espelho ou “labirinto de si mesmo” (*ibidem*: 247, 58).

sendo tão mau conhecedor da cartografia literária do seu país, pensou que existia em Portugal um poeta que se chamava assim: Ricardo Reis. Não tardou muito tempo, porém, a saber que o poeta propriamente dito tinha sido um tal Fernando Nogueira Pessoa que assinava poemas com nomes de poetas inexistentes nascidos na sua cabeça e a que chamava heterónimos, palavra que não constava dos dicionários da época, por isso custou tanto trabalho ao aprendiz de letras saber o que ela significava (Saramago, 1999: 23-24).

Porém, o referido fascínio deu lugar, posteriormente, a um sentimento de distanciamento crítico, pois toda a beleza da escrita do heterónimo clássico não poderia suportar uma ética e uma mundividência como a que se concentra no conhecido verso de uma das suas Odes – “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo” (Pessoa, 1981: 193) – verso a que a mundividência ideológica de Saramago não podia resignar-se:

Muito, muito tempo depois, o aprendiz já de cabelos brancos e um pouco mais sábio das suas próprias sabedorias, atreveu-se a escrever um romance para mostrar ao poeta das Odes alguma coisa do que era o espetáculo do mundo nesse ano de 1936 em que o tinha posto a viver os eus últimos dias: a ocupação da Renânia pelo exército nazista, a guerra de Franco contra a República espanhola, a criação por Salazar das milícias fascistas portuguesas. Foi como se estivesse a dizer-lhe: «Eis o espectáculo do mundo, meu poeta das amarguras serenas e do cepticismo elegante. Desfruta, goza, contempla, já que estar sentado é a tua sabedoria» (Saramago, 1999: 24-25).

Como sugerido, Saramago pretende dar-nos a sua *versão* de Ricardos Reis, pondo-o à prova num contexto político-social desafiador. À medida que a leitura do romance saramaguiano prossegue, o leitor vai percebendo com bastante clareza que a interventiva voz do narrador opera algumas estratégias de reconfiguração do perfil de Ricardo Reis, dando-lhe corpo e vida, num cenário bem peculiar. São tentativas de descortinar nesta personagem outros traços ainda não explorados pela sua vida anterior. Ou seja, o referido preenchimento de vazios e de indeterminações legítima processos de refiguração ficcional da personagem (cf. Reis, 2015:

16). Ao prolongar a existência de Reis, dando-lhe corpo, vivências e um final vida, Saramago pretende retirar o heterónimo pessoano da Arcádia ideal em que ele vive anímica e narcisicamente exilado.

A operação mostra-se dupla e desafiante da inventividade do romancista: por um lado, narrar a vida de Reis não informada por Pessoa; e por outro, contrariando o originário perfil pessoano, implementar uma estratégia tipicamente saramaguiana – e se Reis (*what if...?*) fosse transplantado para um contexto epocal diferente (da Lisboa do início do século XX), manter-se-ia fiel ao seu ideário e visão do mundo? O pressuposto quase determinista é que, nessa inesperada *experiência*, as novas circunstâncias político-sociais iriam forçar Reis a reagir, a ser outro, sem silêncios trágicos, isto é, a ter filosofia de vida implicada, face à gravidade dos novos tempos.

E como primeira afirmação escolhida para epígrafe inicial do romance – lugar de reconhecida importância enquanto inscrição peritextual norteadora –, o escritor destaca a justamente famosa afirmação do próprio Reis: “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo” (Saramago, 2011: 7). A par de outras afirmações, esta declaração equivale a um programa ideológico do heterónimo pessoano e da sua particular mundividência. Será que, perante novas e desafiadoras circunstâncias, Reis se mantém fiel ao seu retrato inicial e à sua mundividência, numa postura eticamente insustentável? Pode alguém, preso a determinado ideário esteticista, permanecer alheio e anestesiado face à realidade circundante, demitindo-se do exercício de uma responsabilidade e cidadania activas, sobretudo enquanto intelectual atento ao presente?

Como se isto não fosse muito relevante, essa afirmação-chave de Reis ecoa depois inter e intratextualmente no romance saramaguiano por diversas vezes, com expressivas variantes, entendendo-se claramente um propósito magno que norteia este universo romanescos: ao colocar Reis num novo contexto político, social e cultural, poderá a personagem manter-se fiel à passividade que lhe é congenial, sobretudo pela sua educação clássica, assente no primado da neutralidade e da desejada ataraxia, em boa medida explicando o seu “olhar frio” (Saramago, 2011: 70) e distanciado sobre as coisas, as pessoas e os novos rumos e os preocupantes sinais?



Conseguirá Reis permanecer no seu “alheamento”, confinado ao estatuto de ser “somente compositor de odes” (*ibidem*: 68)?

Desde logo, mostra-se muito reveladora a obsessão verbal com que a voz narrativa nos caracteriza essa tendência passiva e apática de Reis para *ler o teatro do mundo*<sup>6</sup> à sua volta – “vê”, “contempla”, “observa”, “assiste”, “olha”, “aprecia”, etc. –, reforçando a ideia de *espectador* passivo, genericamente com alheamento e sem emoção. Como homem de cultura superior, tem uma curiosidade quotidiana e confessada de ler os jornais, é certo, para se inteirar da política nacional e internacional, com destaque para as notícias nacionais: “Vai Ricardo Reis aos jornais, vai aonde sempre terá de ir quem das coisas do mundo passado quiser saber” (Saramago, 2011: 34, 42), mas mesmo aqui sem o necessário distanciamento crítico. Tendencialmente informado, até por ociosidade e solidão, mas não para se mostrar socialmente activo, antes quase sempre indiferente como os seus deuses.

Porém, falta-lhe depois a outra parte essencial a um cidadão empenhado – interessar-se genuinamente pela realidade, compreender a sociedade do presente e, ao mesmo tempo, actuar sobre ela, através de um pensamento e intervenção activos. Por exemplo, reagir perante a “unanimidade das notícias” (Saramago, 2011: 46), diante da ostensiva manipulação censória das mesmas, numa manifesta exaltação nacionalista do líder e da sua governação messiânica. Afinal de contas, este pseudo-Ulisses regressa à sua Ítaca sem um propósito, despido de ideologia e de vontade de acção.

Essas mesmas notícias quotidianas proporcionam à voz narrativa sequências de ironia cáustica sobre a ideologia do Estado Novo e os seus protagonistas, sobre o rumo dos acontecimentos na Europa coeva, em contraste com a neutralidade de Reis, que lê passiva e acriticamente, sem demonstrar sentimentos, sem se pronunciar e sem tomar partido. Lê por natural curiosidade, até um livro apologético da doutrina nacionalista de

---

<sup>6</sup> Dentro do mesmo campo semântico configurado por vários termos recorrentes (actor, espectador, espectáculo, teatro, etc.), recria-se o *topos* do *teatro do mundo*, a que Reis assiste como espectador inactivo: “Ricardo Reis é um espectador do espetáculo do mundo”, “vergonhoso espetáculo do nosso mundo”, “espetáculo visto do céu”, “grande palco do mundo”, etc. Reis é mais *espectador* do que *actor* interveniente.

Salazar. Estas e outras leituras, em lugar de o despertarem como cidadão interveniente, causam-lhe até cansaço, um certo fastio ou mesmo sono<sup>7</sup>.

Ora, é justamente esta sonolência e apatia que o narrador saramaguiano gostaria de erradicar da personalidade de Reis, acordando-o para a perigosa realidade circundante. A mundividência da voz narrativa não concebe um homem que assim “se alheia do mundo” (Saramago, 2011: 40). À maneira da célebre afirmação garrettiana das *Viagens na Minha Terra*, Reis poderia e deveria *pronunciar-se* acerca do que de relevante se passava à sua volta – sobre tudo quanto visse e ouvisse, pensasse e sentisse –, mas não o faz.

O mesmo é dizer que Reis assume uma postura de neutralidade, distanciamento e demissão, própria de um espectador passivo, que não se quer implicado na situação – como, aliás, o censura F. Pessoa, Reis vê “a vida à distância” (Saramago, 2011: 251), renunciando a todos os compromissos. A voz narrativa de Saramago assume o papel interventivo que Reis deveria ter, não hesitando em censurar a sua constante demissão cívica, como no derradeiro episódio da “revolta dos marinhos”, a que Reis assiste à distância, comentando num registo de irónica censura: “(...) esta revolta não foi sua, sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo, hei-de dizê-lo mil vezes, que importa àquele a quem já nada importa que um perca e outro vença.” (Saramago, 2011: 577-578).

### 3. Passividade errática de um *flâneur*

Consabidamente, José Saramago assume uma postura ideológica que confere à palavra um poder de comprometimento e de actuação sobre

---

<sup>7</sup> Esta ideia ambígua da necessidade de ler os jornais e o conseqüente enfatiamento que lhe causam as notícias, é reafirmado em vários lugares: “(...) mas Ricardo Reis já tinha aberto um dos jornais, passara todo aquele dia em ignorância do que acontecera no mundo, não que por inclinação fosse leitor assíduo, pelo contrário, fatigavam-no as páginas grandes e as prosas derramadas”. No fim de contas, lia por curiosidade e por rotina, também para ocupar o excesso tempo livre, porém as notícias eram “lidas como remotas e insequentas” (Saramago, 2011: 66). Em fim, a informação desencadeia-lhe mesmo um certo tédio (énui), sem a conseqüente reflexão crítica e a esperada actuação cívica. Tudo em Reis ressuma alheamento e neutralidade, o mundo passa-lhe ao lado.

a realidade, sendo a criação literária um discurso ético e socialmente comprometido por excelência<sup>8</sup>. Esta concepção ética e política da criação artística conheceu amplo debate na tradição intelectual e literária, sobretudo a partir do início do séc. XX, acentuando-se em meados de Novecentos, particularmente após o chamado Realismo socialista até às tendências neo-realistas, com todos os conhecidos excessos do dirigismo partidário e ideológico.

Entre outros eventos relevantes, saliente-se a realização do 2º Congresso Internacional de Escritores para a defesa da Cultura, em Londres, Julho de 1937, tendo como pano de fundo quer a destruição de liberdades fundamentais, em diversos países europeus; quer os temíveis rumos políticos dos diversos fascismos totalitários, com destaque para a Alemanha e a Itália, sem esquecer a recente Guerra Civil Espanhola.

De facto, nas primeiras décadas de Novecentos, sobretudo no período entre as duas Guerras Mundiais, o mal-estar da literatura moderna desencadeia um intenso debate sobre o lugar da literatura e o papel do escritor face ao “espírito do tempo” e à realidade histórica circundante. No centro da Europa – pelas vozes de autores tão diversos como W. Benjamin, Th. Adorno, R. Musil, H. Broch, Paul Celan, entre tantos outros – reflecte-se sobre a exigência da responsabilidade ou do compromisso da palavra literária (*arte comprometida*), renunciando a todas as formas de esteticismo (*arte pela arte*) – ou sejam+, extremam-se posições: de um lado, a exigência do empenhamento e do compromisso ético-social; do outro, a apatia do entretenimento mais ou menos divorciado e indiferente à realidade histórica<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Para uma marcante tradição intelectual, o escritor não pode (ou não deve) ignorar ou alhear-se do mundo, acentuava Jean-Paul Sartre, acentuando uma concepção de literatura comprometida. Sobre esta discutida dimensão ideológica e sócio-cultural da literatura, oscilando entre as polaridades da *autonomia* (concepção esteticizante) e da *heteronomia* (arte comprometida), cf. Benoît Denis (2000), Carlos Reis (1995: 40 ss.), Vítor Aguiar e Silva (1986: 332 ss.), Tzvetan Todorov (2017) e José Cândido O. Martins (2015).

<sup>9</sup> Cf. António Guerreiro (2000: 9-27); e ainda João Barrento (1978). Também B. Brecht, em texto escrito em 1935 sobre o “Teatro Épico”, reflectiu sobre o dilema do *teatro de entretenimento* “versus” *teatro didáctico*, ao valorizar os temas da actualidade. Hitler chegara ao poder em 1933 e com ela a “barbárie castanha” do totalitário III Reich, pondo fim à República de Weimar. Para Brecht, impunha-se uma literatura comprometida face aos novos “tempos sombrios”, como forma de indispensável intervenção crítica contras todas

Como antes sugerido, este é o Ricardo Reis de Saramago, objecto de uma manifesta tentativa de refiguração e de recomposição ideológica. Porém, salvo emoções ocasionais e passageiras, Reis não é homem para se pronunciar politicamente ou para assumir compromissos na vida, quer no plano cívico, quer no domínio afectivo. Na sua “cultivada ignorância”, é um ser que, no essencial, se mantém fiel à educação e mundividência clássicas, numa solidão e neutralidade reiteradas, além de pouco dado a emoções: “Ricardo Reis espanta-se por não reconhecer em si nenhum sentimento” (Saramago, 2011: 567). Do alto de uma calçada lisboeta, Reis “podia apreciar o ajuntamento quase à vol d’oiseau” (*ibidem*: 91), como convém à sua filosofia, atitude repetida em muitas outras situações similares. Deste modo, num Portugal fechado e triste, pobre e ignorante, a existência de um homem culto e de um poeta não faz a mínima diferença – e essa demissão é trágica.

Desde o início ao fim do romance, apesar da “tentativa” do narrador de Saramago – para ver um outro Ricardo Reis, mais actuante e interventivo, nisso residindo a proclamada e verdadeira *sabedoria* –, o poeta das odes clássicas mantém-se à margem da vida política e social, como um ser de passagem e, sobretudo, como um *espectador* passivo, um verdadeiro deficiente cívico. Os grandes acontecimentos que ocorriam diante dos seus olhos quotidianamente, que influenciariam a vida de milhões de pessoas e mudariam o rumo da História da Europa contemporânea – da ditadura de Salazar à iminência da Guerra Civil de Espanha ou à emergência de temíveis nacionalismos, que conduziriam ao Holocausto –, passavam-lhe literalmente à margem, sem despertar nele a necessária “inquietação” e o desejável e imperioso “desassossego” (Saramago, 2011: 56). Ora, precisamente ao contrário desta “vida suspensa” de Ricardo Reis, na mundividência saramaguiana, o escritor/intelectual existe para desassossegar, despertar o espírito crítico, perturbar definitivamente a passividade, a apatia ou a resignação.

---

as formas de totalitarismo, desumanidade e barbárie. Por ex., na peça didáctica *Horácios e Curiácios* [1936], o dramaturgo desenvolve uma parábola sobre a(s) guerra(s) em que o ser humano se envolveu ao longo da História (cf. Brecht, 2006: 188 ss.).

Na conversa da primeira “visita” ou aparição de Pessoa, como já referido, é desnudado este perfil de homem em fuga à realidade – diante de uma revolução em Portugal, foge para o Brasil. Mais tarde, em 1935, foge do Brasil também pela emergência de uma outra revolução. Depois do seu auto “exílio brasileiro”, Reis vem para Portugal, mas auto-exila-se “para dentro de si” (Saramago, 2011: 57), num ensimesmamento assumido e manifesto. O contraste entre a sua atitude e a postura de uma mulher simples do povo (Lídia Martins, analfabeta criada de hotel) não podia ser mais flagrante – com a sua experiência de vida, embora com medo natural, ela pronuncia-se, tendo ideias bastante claras sobre o rumo da política; ele, homem culto e viajado, deleita-se a ler e reler as suas odes sáficas, não deixando de se surpreender com a *sabedoria* desta mulher do povo.

Afinal de contas, as referências que moldaram a personalidade e mundividência de Reis são outras – “Mas os deuses de Ricardo Reis são outros, silenciosas entidades que nos olham indiferentes” (Saramago, 2011: 77). É justamente essa qualidade – a *indiferença* quase apática e imperturbável – que caracteriza o olhar de Reis perante o “rio das coisas”, não se atrevendo sequer a fazer perguntas (cf. Saramago, 2011: 89), num civismo e humanismo necessariamente amputados, porque alheios à desafiadora realidade e ao imperativo *dever dos intelectuais*<sup>10</sup>.

Perante o afirmado, retiram-se algumas conclusões brevíssimas: desde logo, a filosofia ética e estética de Ricardo Reis moldou de tal maneira a sua personalidade e visão do mundo que ele se mostra incapaz de reagir e de assumir compromissos. Ora, é justamente esta neutralidade que exaspera a voz profundamente interventiva do narrador saramaguiano – como se esta voz narrativa pensasse em múltiplas ocasiões: é por existirem muitos

---

<sup>10</sup> Recorrendo a uma conhecida expressão de Fidelino de Figueiredo, num ensaio com o mesmo título, editado pela primeira vez numa revista espanhola, e publicado justamente em Portugal no ano de 1936, no período de entre as duas Guerras que o ensaísta designou como *cultura intervalar*. A reflexão de Fidelino de Figueiredo surge na sequência de outras intervenções reflexivas, com destaque para Julien Benda (*La Trahison des Clercs*) ou J. Ortega y Gasset (*Rebelião das Massas*), entre muitas outras, a sublinhar a importância concedida ao papel dos intelectuais. Para o pensador português, mais do que inútil erudição, o *dever dos intelectuais* é, num horizonte kantiano, “um imperativo de consciência”, uma incontornável incumbência ética, materializada numa desejável “orientação do espírito” (Figueiredo, 1936: 18, 20).

Ricardos Reis, alheios à coisa pública, que os acontecimentos tomaram determinado rumo trágico para a humanidade. Ou, por outras palavras, numa reflexão indiciada pela mesma voz narrativa – que sentido faz uma literatura e um escritor totalmente alheados do mundo real?

Como referido antes, assim se reafirma uma dupla concepção da palavra literária, que não admite hesitações: arte pela arte ou arte comprometida. Intervir como imperativo de cidadania, “fazer a revolução” (Saramago, 2011: 76), pressupõe obviamente a segunda via. Porém, preso ao passado, distraído pela memória, perdido no seu próprio labirinto, Reis sente-se desobrigado do “compromisso” (Saramago, 2011: 78) e distante da crua “verdade” que se impõe ao seu olhar. Definitivamente, Reis passa pelos pingos da chuva deste Portugal pardacento sem se molhar. Perante o exemplo da revolta dos marinheiros contra o regime, a sensibilidade crítica do narrador saramaguiano sobre a atitude de Reis não se faz esperar: “(...) esta revolta não foi sua, sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo, hei-de dizê-lo mil vezes, que importa àquele a quem já nada importa que um perca e outro vença. (Saramago, 2011: 577).

Uma interpretação correlacionada se impõe, como corolário do referido: na senda da teorização de Ch. Baudelaire e W. Benjamin, Ricardo Reis incarna, de modo singular, a figura do solitário *flâneur* (deambulador ou *homo erraticus*) que passeia ao acaso pela cidade, sem propósitos definidos, contemplando a realidade como espectador solitário e passivo (cf. Shin, 2014). Na sua inconsequente *flânerie*, embora com vagos intuitos de autognose (identidade), Reis paira acima da realidade sem se misturar com ela<sup>11</sup>. Reis simplesmente escolheu “modos de não agir”, para usarmos a expressão de Bernardo Soares, destacada numa das epígrafes do romance. Nas suas deambulações, Reis cruza-se com as estátuas de escritores como Luís de Camões e Eça de Queirós, autores canónicos que,

---

<sup>11</sup> Certos traços do *flâneur* desenhado por W. Benjamin adequam-se ao perfil de Ricardo Reis, um *flâneur* de recorte clássico, atraído pelo labirinto citadino: “Uma embriaguez apodera-se daquele que, por um longo tempo, caminha a esmo pelas ruas. A cada passo, o andar adquire um poder crescente; as seduções das lojas, dos bistrôs e das mulheres sorridentes vão diminuindo, cada vez mais irresistível torna-se o magnetismo da próxima esquina, de uma longínqua massa de folhagem, de um nome de rua. [...] Paris criou o tipo do flâneur.” (Benjamin, 2006: 56).

cada um a seu modo, imprimiram justamente às suas obras um poderoso espírito crítico. Nem esta memória literária colectiva o demoveu da sua neutralidade.

Ao mesmo tempo, esta forma de re-visão de uma personagem como Ricardo Reis tem forçosamente de ser interpretada no quadro de uma poética do pós-modernismo que, entre muitos outros procedimentos, permite ao escritor *re-escrever a História como profeta* (cf. Weesseling, 1991), num jogo especular entre o passado e o presente, através do que se designa de metaficção historiográfica (Hutcheon, 1991: 141 ss.). Constructo humano, narrativa verbal e discurso aberto a constantes visões, o passado é passível de ser re-interpretado criticamente através do discurso literário, através de crenças e valores do presente, ou, pelo menos, tendo já conhecimento do que aconteceu depois dos factos evocados narrativamente. E assim, continuamente assistimos a uma re-visão do passado, pois “só existem *verdades* no plural, e jamais uma só Verdade” (Hutcheon, 1991: 146). E isso acontece exemplarmente neste romance saramaguiano, ao recriar-se o tempo de Portugal e da Europa em 1935-36, a partir de vários pontos de vista.

Mais importante, nesta re-visão saramaguiana, o solitário Ricardo Reis configura alegoricamente o paradigma do intelectual não comprometido, narcísica e sobranceiramente alheado da sua circunstância, eximindo-se a um desejável pronunciamento político-social, preso irremediavelmente à sua Arcádia estética, impassível perante o “espectáculo duma Europa caótica e colérica” visto do proclamado oásis português, bem como distante do “vergonhoso espetáculo do nosso mundo” (Saramago, 2011: 195, 128). Recriando o velho *topos* do *theatrum mundi*, Saramago tentou que o seu re-inventado Reis fosse actor interveniente no palco agitado do mundo em 1936, não ignorando que a literatura sempre teve o temido poder de ser oposição crítica ao(s) poder(es)<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Como lembrado por Antoine Compagnon (2007: 45), quando aborda a literatura como contra-poder: “La littérature est d’opposition: elle a le pouvoir de contester la soumission au pouvoir”. Ou como lembrava Edward Said (2005: 15) incumbe ao intelectual “falar a verdade ao poder”, comprometendo-se com a sociedade em que vive, pelo que intelectuais “totalmente alheios a este mundo, fechados numa torre de marfim, voltados intensamente

Porém, salvo pequenos gestos de alguma humanidade, Reis persistiu no papel de espectador passivo e acrítico, fiel à matriz do seu original retrato pessoano. Parafrazeando um conhecido poema do próprio R. Reis, ele não passou de um jogador de xadrez, “o jogo predilecto / dos grandes indiferentes” (Pessoa, 1981: 202), numa partida interminável, com o jogador completamente alheio ao mundo circundante. Por contaminação intertextual, é justamente a mesma imagem dos abstraídos jogadores de xadrez – na qual Reis simbolicamente se projecta –, alheios à catástrofe do mundo, que atrai o protagonista na leitura de Herbert Quain, *The god of the labyrinth* (cf. Saramago, 2011: 227, 332, 419).

Em suma, a visão crítica dos poderes instituídos não se coaduna com uma literatura desresponsabilizada e descomprometida com o espírito do tempo. Neste âmbito, José Saramago mantém-se fiel a uma estética da responsabilidade político-social: “O ser humano não se deve contentar com o papel de observador. Tem responsabilidade perante o mundo, tem de actuar, intervir” (*apud* Baltrusch, 2014: 62). Definitivamente, com a escrita, mas sobretudo com a postura e a mundividência de Ricardo Reis – “espectador do espectáculo do mundo, sábio se isso for sabedoria, alheio e indiferente por educação e atitude” (Saramago, 2011: 119) – não se cumpre uma das funções nucleares da palavra literária de todos os tempos, aliando estética e política – exprimir “à la fois la brilliance et la sourfrance du monde” (Barthes, 1984: 346).

## Referências

- AGUIAR e Silva, V. (1986). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.
- AUGÉ, M. (2016). *Não-Lugares (Introdução a uma antropologia da sobremodernidade)*. Lisboa: Letra Livre.
- BALTRUSCH, B. (Ed.) (2014). “O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia”: *Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago*. Berlin: Frank & Timme.

---

para si próprios e devotados a temas obscuros (*ibidem*: 21) equivale a uma verdadeira *traição*, ou negação do seu papel essencial.



- BARRENTO, J. (Org.) (1978). *Realismo, Materialismo, Utopia: uma polémica 1935-40*. Lisboa: Moraes.
- BARTHES, R. (1984). *Le Bruissement de la Langue (Essais Critiques IV)*. Paris: Seuil.
- BENJAMIN, W. (2006). *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- BRECHT, B. (2006). *Teatro 4*. Lisboa: Cotovia.
- COMPAGNON, A. (2007). *La Littérature pour quoi faire?*. Paris: Collège de France/Fayard.
- CORREIA, H. (2001). *Lilias Fraser*. Lisboa: Relógio d'Água.
- DENIS, B. (2000). *Littérature et engagement: de Pascal à Sartre*. Paris: Seuil.
- FIGUEIREDO, F. (1936). *O Dever dos Intelectuais*. Lisboa: Lello & Irmão.
- GUERREIRO, A. (2000). *O Acento Agudo do Presente*. Lisboa: Cotovia.
- HELMS, L. (2018). *Le Personnage de Roman*. Paris: Armand Colin.
- HUTCHEON, L. (1991). *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- MARTINS, J. C. O. (2015). A palavra literária como discurso comprometido. *Abril*, 7(14), 13-29. [UFF – Niterói]
- PESSOA, F. (1981). *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar.
- (1986). *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. (Introd., org. e notas de António Quadros). Lisboa: Publ. Europa-América.
- REIS, C. (1995). *O Conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Almedina.
- (1998). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho.
- (2015). *Personagens de Livro. Estudos sobre a Personagem*, (2<sup>a</sup> ed.). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- (2018). *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina.
- SAID, E. W. (2005). *Representações do Intelectual*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SARAMAGO, José (1999). *Discursos de Estocolmo*. Lisboa: Caminho.
- (2011). *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, (20<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Caminho.
- SHIN, J. (2014). *Le Flâneur postmodern. Entre solitude et être-ensemble*. Paris: CNRS.
- TODOROV, T. (2017). *O Triunfo do Artista – A Revolução e os Artistas. Rússia: 1917-1941*. Coimbra: Almedina.
- WEESSELING, E. (1991). *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing.

(Página deixada propositadamente em branco)

JOSÉ MANUEL SIMÕES  
ORCID: 0000-0002-6519-0023

RAQUEL SABINO  
*(Universidade de Évora)*  
ORCID: 0000-0002-6519-0023

**«ESTAR MAIS E ANDAR MENOS»:  
A EXPERIÊNCIA DO MEDIEVO NA VIAGEM  
A PORTUGAL DE JOSÉ SARAMAGO**

**«BE MORE AND WALK LESS»: THE  
MIEVEAL EXPERIENCE OF JOSÉ SARAMAGO  
IN JOURNEY TO PORTUGAL**

**RESUMO:** Se é certo que na sua obra *Viagem a Portugal* o escritor José Saramago percorre o país praticamente em toda a sua extensão, não deixa de ser igualmente certo que nessa condição de viajante em continuada errância acaba por escolher: escolhe estar e ficar mais do que ir e ver. Detém-se, em mais do que uma ocasião, perante as memórias e as marcas de um passado medieval que conhece e experimenta com um gosto particular, por vezes quase apenas reservado aos especialistas da História. Nesta comunicação procuramos, por isso, os sinais dessa experiência (sensorial, racional ou metafísica) que extravasa a circunstância e o lugar, mas também a evidência de um conhecimento dos factos históricos, dos movimentos e dos diálogos que esses outros tempos estabelecem com o presente. Utilizamos como ponto de partida a ideia que o autor apresenta logo no início da obra, segundo a qual a viagem deveria ser estar mais e andar menos, evocação direta ou indireta de um princípio muito caro ao homem medieval, para analisarmos depois, quase casuisticamente, esse confronto com um passado muitas vezes mitificado que nas tradições populares se fixaria, como refere Saramago, dividido entre o tempo dos Afonsinos, o tempo dos Mouros e aquele outro tempo que lendas não deu, opondo-se aos primeiros, o tempo dos Romanos. Ao colocar em evidência esta e outras leituras pretendemos também renovar um olhar sobre a obra saramaguiana e sobre as representações que faz da História na primeira pessoa. Assim, aclarar o conhecimento que o autor mostrava de um passado que para muitos é apenas acessível pela lenda e pela distância imposta pelo esquecimento e, simultaneamente, os seus traços de sensibilidade em relação ao medieval, será também uma forma de estar mais perto de conhecer o ser Humano que Saramago foi.

**Palavras-chave:** José Saramago, Viajem a Portugal, Património Medieval, Experiência sensorial.

**ABSTRACT:** If it's true that in his work *Journey to Portugal* the writer José Saramago travels the country practically to its full extent, it's equally true that as a traveller in continuous travel he ends up choosing: he chooses to be and stay more than to go and see. He stops, on more than one occasion, on front of the memories and the marks of a medieval past that he knows and experiences with a particular taste, sometimes almost only reserved for specialists in History. In this communication we seek, therefore, the signs of that experience (sensory, rational or metaphysical) that goes beyond the circumstance and the place, but also the evidence of a knowledge of historical facts, movements and dialogues that those other times establish with the present. We use as a starting point the idea that the author presents at the very beginning of the work, according to which the journey should *be* more and walk less, a direct or indirect evocation of a principle very dear to medieval man, to analyze later, almost casuistically, that confrontation with a past often mythical that in popular traditions would be fixed, as Saramago says, divided between the time of the Afonsinos, the time of the Moors and that other time that legends did not give, opposing the first, the time of the Romans. By putting in evidence this and other readings we also intend to renew a look at the Saramago's work and his representations of history in the first person. Thus, to clarify the knowledge that the author showed of a past that for many is only accessible by legend and the distance imposed by forgetfulness and, simultaneously, his traces of sensitivity to the medieval, will also be a way to be closer of the Human being that Saramago was.

**Keywords:** José Saramago, *Journey to Portugal*, Medieval Heritage, Sensorial experience.

## 1. Sobre o viajar e o viajante

Toda a viagem implica escolher. E como todo o viajante, também José Saramago escolhe a cada momento da sua *Viagem a Portugal* os passos que dá e que haverá de dar, prescindindo de lugares e experiências em favor de outras latitudes geográficas ou sensoriais. Esse livro, fruto de um convite da editora Círculo de Leitores, é, assim, um relato do périplo levado a cabo ao longo de várias semanas por terras portuguesas profundamente marcado pelas escolhas do escritor. Este que é aqui simultaneamente escriba e viajante, e por isso autor, ator e agente da viagem e do seu produto.

José Saramago escolhe, desde logo, o seu trajeto de viagem, iniciado no Norte do país e que se vai desenvolvendo em direção ao Sul, da mesma forma que opta por demorar-se em pequenas povoações, «*que parecem ter ficado à margem do tempo*» (Saramago, 1981/2016, p. 170), esses espaços que lhe permitem o contacto com a paisagem humana, menos comum ao longo do livro-viagem do que a paisagem natural, mas nem por isso de menor importância do que aquela. Em simultâneo, denota uma preferência pelos núcleos museológicos, capelas, igrejas e a arte sacra que os adorna, e é aí que escolhe observar a «*obra do génio do homem, beleza criada*» (Saramago, 1981/2016, p. 167) em virtude de se representar e representar o divino, não sendo, contudo, a adoração do divino que importa a José Saramago, mas a contemplação dos saberes e fazeres, dos instrumentos de trabalho «*a que ficaram agarrados sinais das mãos de quem os fez e usou*» (Saramago, 1981/2016, p. 290). Nesta leitura procuramos, por isso, os sinais dessa experiência sensorial, racional ou metafísica que extravasa a circunstância e o lugar, mas também a evidência de um conhecimento dos factos históricos, dos movimentos e dos diálogos que esses outros tempos estabelecem com o presente.

A essa preferência pelo produto do Homem alia-se um modo próprio de viajar e de relatar uma viagem que não deixa de acontecer também «*por dentro de si mesmo*» (Saramago, 1981/2016, p. 16), porque a faz através do seu país, da sua cultura, e onde cada paisagem, cada árvore, cada rio parece refletir a sua condição, como na parábola de Jorge Luís Borges de que falava Claudio Magris no prefácio à primeira edição espanhola do livro, reproduzida na edição que aqui utilizamos (Saramago, 2016, p. 16). Ao longo da viagem as suas descrições de pendor realista jogam-se também num plano quase metafísico de desconstrução do mundo e do eu, de significação da experiência, que ora transportam o leitor para o espaço da narrativa, ora o confrontam com manifestações de emotividade do escritor ante a simplicidade, a complexidade ou o arrebatamento do que vê e do que sente. O viajante escolhe as experiências que conta e ao fazê-lo elabora o seu significado, organizando-se através dessa narração, que é dirigida ao *Outro*, que o lê e a quem, de alguma forma, é permitido participar na viagem. De certo modo, cada descrição é também a escolha

do escritor em revelar-se, a si e à sua transformação, ou como colocaria Pessoa, «*As viagens são os viajantes. O que vemos não é o que vemos, senão o que somos.*» (Pessoa, 1982, p. 387). E não deixa de ser curioso que, podendo escolher, o autor nos entregue essa intimidade, que torna esta a *sua* viagem, o seu desenvolvimento enquanto viajante, enquanto escritor, enquanto pessoa que ambiciona constantemente «*aprender a ver, aprender a ouvir, aprender a dizer*» (Saramago, 1981/2016, p. 192).

E ainda que o viajante seja solitário, não dispensa a convivialidade, especialmente com os habitantes das povoações que visita, o que notoriamente lhe enriquece a experiência de viagem: «*o viajante é um homem rico: aonde chega, arranja amigos*» (Saramago, 1981/2016, p. 254), dirá a esse respeito. São também estas relações com as gentes que completam os lugares que o escritor vai conhecendo, por estas partilharem com Saramago as suas narrativas, os seus costumes, o seu sentimento de pertença aos espaços, a sua identidade. Em consequência destes laços de confiança que de algum modo são construídos, ao viajante são concedidos privilégios que o homenageiam, tal como a oportunidade de admirar o pátio de Cidadelhe, experiência que Saramago acha por bem assinalar na sua obra, presumível símbolo da ligação desenvolvida com estas povoações. Ao longo da sua viagem, Saramago demonstra diversas vezes a importância que atribui aos «*que viveram aqui*» (Saramago, 1981/2016, p. 218), e que, no fundo, todas as suas considerações são acerca dos homens, «*os que ontem levantaram, em novas, pedras que hoje são velhas, os que hoje repetem os gestos da construção e aprendem a construir gestos novos*» (Saramago, 1981/2016, p. 216), notório também pela sua obrigatória, e por vezes emotiva, passagem pelas casas de escritores que viveram antes dele, como Camilo Castelo Branco, Teixeira de Pascoes ou José Régio. As suas reflexões acerca daqueles que pisaram os lugares que também ele pisa naquele momento, «*o mesmo espaço ocupado por ambos, em tempos diferentes, com o mesmo sol por cima da cabeça e o mesmo recorte dos montes*» (Saramago, 1981/2016, p. 55) ecoam as palavras de Miguel Torga, quando apontava no seu diário do ano de 1937 que «*acabam eles [os grandes homens] por ser os caminhos, as pontes, as casas e a paisagem.*» (Torga, 1941/2010, p. 36).

Toda a viagem de Saramago é marcada pelo seu envolvimento profundo com os espaços, com as pessoas do tempo presente e do tempo passado, com a História e com a arte. O viajante entrega-se inteiramente a essas vivências, que procura compreender com base na simplicidade, para isso percorrendo os «*caminhos essenciais*» (Saramago, 1981/2016, p. 207), deixando as «*coisas simples*» (Saramago, 1981/2016, p. 207) serem e transformarem-se sem a presunção de as apressar, acompanhando-as apenas. Este seu envolvimento permite que por instantes o viajante faça parte desses lugares e dessa história, de certa forma unindo-se a essa realidade, sentindo as povoações «*vivas de vida interior, quentes, ouve-se bater um coração*» (Saramago, 1981/2016, p. 170). Esta experiência, notoriamente significativa para Saramago, é apenas possível porque este permanece, como viajante que é, não se limitando a visitar fugazmente, como se turista fosse. Será, portanto, o oposto daqueles turistas num museu que Sophia de Mello Breyner Andresen descrevia como acabrunhados, estarecidos, de olhar baço, questionando:

«(Onde o antigo cismar demorado da viagem?)

Cá fora tiram fotografias muito depressa  
Como quem se desobriga daquilo tudo  
Caminham em rebanho como os animais»

(Andresen, 2004, p. 19)

## **2. Uma experiência peculiar: o viajante perante as marcas do medievo**

É nessa qualidade de viajante e não de turista – pois, como dirá Saramago, há uma grande diferença entre a imagética de uma e de outra palavra, visto que viajar «é descobrir, o resto é simples encontrar» (Saramago, 1981/2016, p. 366) – que se detém perante as memórias e as marcas do passado. E detém-se com um olhar que não será o de mero colecionador de fragmentos, mas antes o de um apaixonado que pro-

cura continuamente aprender e apreender o que o rodeia. Em mais do que uma ocasião será o seu interesse pelo medievo e pelo seu legado material a denotar essa particularidade do *viajante*, confrontando-se aí com um passado muitas vezes mitificado ou apenas acessível pela lenda e pela distância imposta pelo esquecimento, que nas tradições populares se fixaria, como refere, dividido entre o «*tempo dos Afonsinos, o tempo dos Mouros*» e aquele outro tempo «*dos Romanos*» que «*lendas não deu*» (Saramago, 1981/2016, p. 165). É, *grosso modo*, o tempo a que associa o românico e o gótico, da pedra tosca e das construções simples, da «*eficácia plástica do estilo, [d]a expressão conseguida pela simples densidade do material, [d]o valor gráfico dos blocos sobrepostos, [d]a sua múltipla leitura.*» (Saramago, 1981/2016, p. 85).

Não obstante, declara-se, para todos os efeitos, «*pelo românico, que de qualquer pedra fazia arte, e nunca pequena arte, mesmo se rudimentar*» (Saramago, 1981/2016, p. 175), denotando uma peculiar sensibilidade estética e, diríamos mesmo, uma preferência pela simplicidade das formas e do tratamento dos materiais que não descarta, nos devidos momentos, a capacidade de admirar as composições e soluções do renascimento, do manuelino ou do barroco. No palácio da Pena, em Sintra, porém, denuncia o «*excesso burguês do interior*» que se incompatibiliza com o «*excesso românico do exterior*» (Saramago, 1981/2016, p. 361). Talvez porque, na sua visão, os «*construtores da mais humilde igreja românica sabiam que estavam a levantar a casa de Deus*» (Saramago, 1981/2016, p. 296), e não um templo a uma qualquer entidade temporal, à sua própria imagem ou ao poder dos homens. Esse gosto tê-lo-á ido encontrar nas visões de um *tempo das catedrais* de que falava Georges Duby e que o próprio escritor-viajante, vestindo aí uma outra pele, traduzira do francês em 1978? Não deixa, em todo o caso, de ser interessante reparar que o Saramago manifestamente ateu convoque essa argumentação. Como se aquela crença ingénuo, piedosa mas convicta do medievo suplantasse na escala de valores do escritor-viajante as motivações que conduziram as construções suntuosas do manuelino ou do barroco. Ou, arrisquemos a dizê-lo, como se compreendesse melhor o temor a Deus do que o elogio do fausto e



do excesso do Homem. Mas não será, afinal, uma contradição total, se pensarmos no afeto que nutre pelo trabalho dos artesãos, em particular, mas também dos trabalhadores em geral.

Da obra de Duby, e de tantas outras que terá conhecido de perto sobre temas conexos, conseguimos vislumbrar o que aprendeu. Será desse contacto que lhe vem o conhecimento informado e um rigor tão grande no modo como caracteriza os templos medievais que vai procurando e que encontra, e são de facto muitos aqueles que visita e descreve, dessa e de outras épocas. Como é o caso daquela igreja de São Cristóvão de Rio Mau «*que de súbito oprime e solevanta o viajante*» (Saramago, 1981/2016, p. 85), onde encontra num dos capitéis cenas da *Canção de Roldão* ou no fascínio particular que lhe oferece o tímpano do pórtico, em que um «*génio rural*» (Saramago, 1981/2016, p. 86) esculpira a figura do báculo que se dizia ser de Santo Agostinho. E igualmente numa outra igreja medieva, a de Fonte Arcada, datada do século XI, que entrevê entre os «*tempos românicos*», «*ásperos, agarrados ao instinto, sábios de Sol e Lua*» (Saramago, 1981/2016, p. 130). Mas esse conhecimento de crítico incansável, ou talvez por via dele, não impede Saramago de se extasiar perante o cenóbio cisterciense de São Pedro das Águias, obra de meados do século XII que lhe provoca uma tal «*onda de ternura, um desejo de abraçar estes muros, a vontade de apoiar neles o rosto, e assim ficar, como se a carne pudesse defender a pedra e vencer o tempo.*» (Saramago, 1981/2016, p. 249).

Encontrara uma experiência similar em São Pedro de Rates, lugar que justificaria «*a celebração de novas peregrinações para virem aprender os que têm ofício de buscar perfeição*» (Saramago, 1981/2016, p. 90), ou em São Frutuoso de Montélios, onde escreve que deverá «*ir quem julgue saber muito de arte, ou quem de arte confesse saber pouco: ambos se encontrarão no mesmo reconhecimento, na mesma gratidão pela distante gente que inventou e construiu esta igreja*» (Saramago, 1981/2016, p. 121) e voltaria a repeti-la em Belmonte, perante a igreja matriz da vila, onde entra desprevenido, e «*dados três passos, pára sufocado*» (Saramago, 1981/2016, p. 201). Dela escreverá que «*dizer que é românica e também gótica, de transição, será dizer tudo e nada dizer. Porque, aqui, o que impressiona*

*é o equilíbrio das massas, e logo depois a nudez da pedra, sem aparelho, apenas ligadas as juntas irregulares. (...) O viajante tem em Belmonte um dos mais profundos abalos estéticos da sua vida.»* (Saramago, 1981/2016, p. 201). Um abalo que, diríamos, se reserva singularmente aos que conhecem a Arte, a sua História e delas não absorveu apenas o cânone.

Mas nem só de templos cristãos medievais se alimenta o viajante, que poderíamos talvez considerar um leigo especializado. Encontramo-lo igualmente impressionado pelo túmulo de «*granito toscamente lavrado*» (Saramago, 1981/2016, p. 247) do trecentista Pedro Afonso, Conde de Barcelos e filho bastardo de D. Dinis, em São João de Tarouca, perante a torre de Ucanha, as fortificações de Alcácer do Sal, a «*enormidade*» das muralhas de Sortelha (Saramago, 1981/2016, p. 202), a vista panorâmica que permite a altitude de Marvão ou a «*maravilha*» que encontra nos «*merlões chanfrados (...) arcobotantes (...), torrinhas cilíndricas (...)* [e nos] *coruchéus cónicos*» (Saramago, 1981/2016, p. 467) da antiga mesquita de Mértola e que partilha com a família italiana dos *Baldassarri*, porque, dirá, «*afinal não há nada mais fácil que fazer amigos*» (Saramago, 1981/2016, p. 467). São experiências de intensidade diferente e de sentimentos variegados, motivadas por diversos fatores, mas que convergem num interesse pela arquitetura por vezes despojada e despretensiosa que encontrava, desde que partira do extremo nordeste do país, no que chamaria o «*românico rural*» (Saramago, 1981/2016, p. 28), tão caro a essa região.

É, em todo o caso, um olhar analítico, por vezes embrenhado no discurso mais enredado dos tecnicismos académicos, aquele que acrescenta a uma experiência mais humana, por vezes terrivelmente humana, de se envolver com o objeto e de se compadecer pela perenidade e precariedade das obras, mas que não a submete. Além disso, será um olhar que não liga apenas à estética, mas também aos traços mais amplos da toponímia, da antroponímia – veja-se como se regalava, «*como quem trinca um miolo de noz*» (Saramago, 1981/2016, p. 136), com as sílabas de Troicosendo Galendiz, suposto fundador do mosteiro de Paço de Sousa no século X e antepassado do famoso Egas Moniz –, mas também de temas tão distantes desses como a orografia ou a demografia. Nesse sentido, Saramago

não chegará a notar, como fez o medievalista José Mattoso (1985/2015), uma oposição entre o norte senhorial e o Alentejo concelhio, mas não andará longe disso quando questiona a «*rareza povoacional*» da planície alentejana para rematar com a justificação de que «*a grande propriedade é inimiga da densidade populacional*» (Saramago, 1981/2016, p. 417). Curiosamente, essa conclusão não seria muito diferente daquela a que chegara o historiador português, embora fazendo uso de outros meios. A sua sensibilidade de viajante atento e paciente, que não se escusava a deambulações várias para obter as famigeradas chaves que lhe abriam a porta a espaços aparentemente interditos, refletia-se também nessas observações.

José Saramago escolhe também introduzir essas notas quase ensaísticas, divagações de um *homo viator* ao estilo medieval que viaja consciente do caminho e das suas metas, mas também das suas expectativas, oportunidades e dificuldades. A sua experiência de escritor-viajante, será por isso, não apenas a de um turista circunstancial, mas antes a de alguém que procura as marcas de um passado que conhece e lhe ocupa os passos, que o interroga e fascina. Não escolhe exclusivamente os vestígios daquele passado medieval, mas parece encontrar nele fontes privilegiadas de satisfação dos seus padrões estéticos exigentes e informados.

Pela sua sentida ligação com os espaços que visitou e com a sua gente, com o seu passado, o seu património histórico e os seus antepassados, e pela perpetuação deste vínculo através da palavra escrita, José Saramago passou também a pertencer um pouco a estes lugares que seriam, de antemão, já seus, não tivessem sido eles a sua escolha. E porque apenas ao «*estar*» e «*ficar*» é possível «*descobrir*», considerou também ser sempre preciso recomeçar a viagem, «*voltar aos passos que foram dados, para os repetir, e para traçar caminhos novos ao lado deles*» (Saramago, 1981/2016, p. 493), numa experiência contínua. Como viajante e mais tarde como escritor que relata os seus passos e as suas vivências e lhes dá um profundo significado, Saramago inscreveu-se indelevelmente nos espaços da sua *Viagem a Portugal*.

## Referências

- ANDRESEN, S. M. B. (2004). *O Búzio de Cós e Outros Poemas*, (Ed. revista). Lisboa: Editorial Caminho.
- DUBY, G. (1978). *O tempo das Catedrais. A Arte e a Sociedade, 980-1420*. Lisboa: Editorial Estampa.
- MATTOSO, J. (1985/2015). *Identificação de um País*. Lisboa: Temas e Debates.
- PESSOA, F. (1982). *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, vol. II. Lisboa: Ática.
- SARAMAGO, J. (2016 [1981]). *Viagem a Portugal*, (25.<sup>a</sup> ed.). Porto: Porto Editora.
- TORGA, M. (2010 [1941]). *Diário*, vol. I a IV, (5.<sup>a</sup> ed. conjunta). Alfragide: Dom Quixote.

JOSÉ VIEIRA<sup>1</sup>

*Centro de Literatura Portuguesa (CLP)*

*Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC)*

ORCID: 0000-0003-2117-9575

## CAIM E UMA SOBREVIDA POST-MODERNA

## CAIM AND A POST-MODERNIST SURVIVAL

**RESUMO:** Fazendo parte de um ciclo de romances que Ana Paula Arnaut define como “romances fábula”, *Caim* é a última obra de Saramago publicada em vida do autor. A seguinte proposta de comunicação tem como objetivo analisar a personagem Caim no romance de José Saramago. Através da análise da narrativa, daremos conta dos processos utilizados pelo escritor que levaram à (re)figuração e sobrevida da personagem bíblica. Partindo da refiguração da personagem, e seguindo certos preceitos post-modernistas, José Saramago apresenta um outro Caim que surge em vários episódios bíblicos, extravasando, portanto, a narrativa de origem. Conceitos como sobrevida, refiguração e transfuncionalidade serão abordados e pensados na tentativa de compreender o modo como Saramago dá continuidade estética e literária a uma personagem *non grata*. Resgatando Caim do *Gênesis*, Saramago colocará na sua personagem a tônica da reflexão e relativização do poder de Deus, pondo em causa todos os princípios até então aceites, seguindo, uma vez mais, os preceitos do Post-Modernismo que deslegitimam as grandes narrativas, Lyotard *dixit*. O Caim retratado por José Saramago não parece ser um pecador, surge-nos, antes, como um errante, perdido, pois foi amaldiçoado por Deus não só pela marca que tem na testa como também pelo modo como O enfrentou, de uma forma destemida, corajosa, questionando-O e questionando-se. Partindo, portanto, dos pressupostos acima evidenciados, apresentaremos uma sobrevida post-moderna de Caim.

**Palavras-chave:** Caim, José Saramago, Sobrevida da personagem, Refiguração da personagem, Post-Modernismo.

**ABSTRACT:** As part of a cycle of novels that Ana Paula Arnaut defines as “romances fábula”, *Caim* is Saramago’s last work. The following communication proposal aims to analyze the character Caim in José Saramago’s novel. Through the analysis of the

---

<sup>1</sup> Aluno do Doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa, bolsheiro investigador da FCT SFRH/BD/129166/2017.

narrative, we will give an account of the processes used by the writer that led to the (re) figuration and survival of the biblical character. Starting from the character's refiguration, and following certain post-modernist precepts, José Saramago presents another Cain that appears in several biblical episodes, thus spilling over the original narrative. Concepts such as survival, refiguration and transfictionality will be approached and thought about in an attempt to understand how Saramago gives aesthetic and literary continuity to a non grata character. Rescuing Cain from the book of Genesis, Saramago will put in his character the focus of reflection and relativization of the power of God, calling into question all the principles accepted, following, once again, the precepts of Post-Modernism that delegitimize the great narratives, Lyotard dixit. The Cain portrayed by José Saramago does not seem to be a sinner, he appears to us, rather, as a wanderer, lost, because he was cursed by God not only for the mark on his forehead but also for the way he faced Him in a fearless way, questioning Him and questioning Himself. Therefore, starting from the assumptions shown above, we will present a postmodern survival of Cain.

**Keywords:** Cain, José Saramago, Survival; Character refiguration: Post-Modernism.

O trabalho de emendar é o único que nunca se acabará no mundo

José Saramago, *História do Cerco de Lisboa*

Comecemos por refletir sobre as questões levantadas em torno da nossa epígrafe. Num primeiro plano, associamos de imediato a noção de emendar a uma ideia de corrigir e acertar qualquer coisa que não ficou bem feita. Ora, e se aplicássemos esse conceito de “emendar” à História e, neste caso, a uma das mais importantes narrativas da cultura ocidental? E se pudéssemos analisar a Bíblia, e, para o que aqui nos interessa, certas passagens do Génesis, sob uma outra perspectiva? E se soubéssemos o destino de Cain e as causas que o levaram a matar Abel, seu irmão? E se fosse possível conhecer a vida desta personagem malquista pela Bíblia e tida como símbolo da maldade? E se algumas das passagens do Antigo Testamento tivessem como ação de fundo a presença e a ação de Cain? É sob este prisma que pretendemos analisar o romance *Caim*, de José Saramago, de modo a percebermos como o escritor remodela e reconfigura esta personagem, continuando e avolumando-lhe a existência literária através da sua sobrevida, seja por meio de mecanismos retórico-estilísticos,

seja através de uma outra técnica como a transficcionalidade, assente em algumas ideias de reescrita, também ela post-moderna.

Fazendo parte de uma série de romances que Ana Paula Arnaut classifica como “romances *fábula*” (Arnaut, 2010, 52), em *Caim* são evidentes as marcas de comicidade e de certa leveza da linguagem, tanto na forma como se constrói a narrativa como no diálogo das personagens. Logo na primeira página encontramos estes traços, como podemos observar na seguinte passagem:

Quando o senhor, também conhecido por deus, se apercebeu de que adão e eva, perfeitos em tudo o que apresentavam à vista, não lhes saía uma palavra da boca nem emitiam ao menos um simples som primário que fosse, teve de ficar irritado consigo mesmo, uma vez que não havia mais ninguém no jardim a quem responsabilizar pela gravíssima falta (...) num acesso de ira, surpreendente em quem tudo poderia ter solucionado com outro fiat, correu para o casal e, um após outro, sem contemplações, sem meias-medidas, enfiou-lhes a língua pela garganta abaixo. (...) Tu, como te chamas, e o homem respondeu, Sou adão, teu primogénito, senhor. Depois, o criador virou-se para a mulher, E tu, como te chamas, Sou eva, senhor, a primeira dama, respondeu ela desnecessariamente, uma vez que não havia outra (Saramago, 2017, 9-10).

Ao contrário do que acontecia nos romances de momentos anteriores, o discurso agora torna-se mais prosaico e direto, sendo evidente a forma como a figura divina é aqui problematizada e posta em causa pela primeira mulher.

Seguindo na lógica da problematização e da relativização da História e dos seus acontecimentos, é sob este veio fértil que Saramago construirá a sua narrativa, dando importância àquilo que diz respeito à vida de Caim plasmada no livro do Génesis, por um lado, sendo que, por outro, interessará aquilo que não ficou dito, aproveitando, assim, os espaços deixados em branco na Bíblia. Não é por acaso que Saramago afirma: “basta sempre, contudo, uma grande zona de obscuridade, e é aí (...) que o romancista tem o seu campo de trabalho”, trabalho esse que parece ser “substituir o que foi pelo que poderia ter sido” (Saramago, 2005, 322).

Partindo da ideia anteriormente exposta, chegamos a duas reflexões a propósito do romance em apreço: a primeira diz respeito à “deslegitimação das grandes narrativas” (Arnaut, 2002, 48), defendida por Jean-François Lyotard<sup>2</sup>, que surge por causa da existência de uma crise “epistemológica e ontológica (...) (...) respeitante ao facto de [estas] (...) entrarem em desuso” (*Idem, ibidem*). Tal como assistimos à progressiva perda de importância das grandes narrativas, também testemunhamos a derrocada das grandes religiões, sobretudo a cristã-católica. Ainda no âmbito desta primeira reflexão, Eduardo Lourenço escreve que a ficção saramaguiana nasce de um propósito de reescrever uma história que já está escrita, e que se vive e aceita como verdade “de uma época ou de um mundo, ou da humanidade quando ela é a sua ficção *não inocente*” (Lourenço, 2017, 279). A segunda reflexão advém como consequência da primeira, fruto do Post-Modernismo e da falência total de todas as verdades até então aceites. De acordo com Fokkema:

No universo do pós-modernismo, as palavras inventam o nosso mundo, dão forma ao nosso mundo, tornaram-se a única justificação para o nosso mundo. Por essa razão, o pós-modernista continua a falar, ainda que tenha consciência de que não pode fazer mais do que reciclar significados cristalizados (Fokkema, 1988, 70).

Deste modo, o logocentrismo parece ser uma das grandes armas dos Post-Modernismo, uma vez que a palavra se torna na insígnia do escritor.

Ponto de ordem à mesa. De que modo é que todas estas questões vão ao encontro ou justificam a sobrevida de Caim? De que forma é que Caim se torna numa personagem literário de amplo fôlego, capaz de ter uma vitalidade que a torne universal e intemporal?

Para respondermos a estas perguntas, será necessário relembrarmos as palavras de Ingarden a propósito da vitalidade da literatura e das suas grandes personagens. Para o ensaísta, a obra literária “vive» na medida

---

<sup>2</sup> LYOTARD, J. F. (s/d). *A Condição Pós-Moderna*. Tradução de José Bragança de Miranda. Lisboa. Gradiva, pp. 7 e 11, respetivamente.



em que atinge a sua *expressão numa multiplicidade de concretizações* (...), «vive» na medida em que *sofre transformações em consequência* de concretizações sempre novas” (Ingarden, 1965, 380). As grandes obras literárias são aquelas que, efetivamente, têm uma vitalidade intemporal e um alcance universal, uma vez que representam a condição humana em todas as suas virtudes e limitações.

Ora, se para Ingarden as “coisas «mortas» duram um certo tempo e continuamente”, sendo que cada ser vivo se transforma “constantemente durante a sua vida” (*Idem*, 377), o que poderá ser dito das personagens literárias, *Homo Fictus* por excelência? As personagens têm a sua vida primeira no texto no qual estão adstritas, logo, a sua sobrevida implica uma autonomia que se traduz numa libertação não só do texto, mas também do seu autor e até mesmo do contexto no qual foram criadas. A personagem ganha, pois, “em relação à figuração original, uma existência própria, (...) da chamada vida da obra literária” (Reis, 2015, 134).

Antes de avançarmos para a análise do texto e para a reflexão em torno das questões apresentadas, cumpre referir outras perguntas feitas por Carlos Reis no blogue *Figuras da Ficção*<sup>3</sup>, às quais tentaremos responder ou sugerir propostas de reflexão:

até que ponto o ficcionista pode controlar, caucionar ou interditar a reformulação por outrem de uma história que concebeu e relatou? E onde está (se é que existe) o limite para a refiguração da personagem? De que ordem são os condicionamentos do trabalho de quem retoma e refigura uma personagem de autoria alheia e respeitável? De ordem ética? De natureza estritamente artística? De caráter ideológico?

Entrando agora no romance, é fácil compreender de que forma Saragama começa por *emendar* a história de Caim presente na Bíblia. Logo após ter assassinado Abel, seu irmão, Caim entra num aceso debate com

---

<sup>3</sup> FIGURAS DA FICÇÃO, disponível em <https://figurasdaficcao.wordpress.com/2016/05/14/o-capuchinho-vermelho-defende-se-1/> (consultado em 24/10/2017).

Deus, acusando a figura divina de ser responsável por aquele fratricídio. De realçar, pois, a ousadia das palavras de Caim que, numa lógica post-modernista de relativização do poder, enfrenta e confronta Deus nos seguintes moldes:

Mataste-o, Assim é, mas o primeiro culpado és tu, eu daria a vida pela vida dele se tu não tivesses destruído a minha, Quis pôr-te à prova, E tu quem és para pores à prova o que tu mesmo criaste, Sou o dono soberano de todas as coisas, E de todos os seres, dirás, mas não de mim nem da minha liberdade, Liberdade para matar, Como tu foste livre para deixar que eu matasse a abel quando estava na tua mão evitá-lo, bastaria que por um momento fosses realmente misericordioso, que aceitasses a minha oferenda com humildade, só porque não deverias atrever-te a recusá-la, os deuses, e tu como todos os outros, têm deveres para com aqueles a quem dizem ter criado (Saramago, op. cit., 30).

Caim torna-se, deste modo, num herói trágico, ou, por outras palavras, num anti-herói, uma vez que defronta o poder estabelecido e desafia-o, questionando os alicerces que cimentam a sua existência. A raiva que Caim demonstrou ao matar Abel é o reflexo da fúria de um homem que nada pode fazer contra um poder divino arbitrário e que funciona de acordo com princípios estranhos e, aos olhos do narrador, mesquinhos e egoístas. A dimensão trágica de Caim não está no erro fatal de ter assassinado o irmão, mas sim no facto de “se submeter irremediavelmente à vontade divina e sofrer o castigo de vaguear pelo mundo sem finalidade nem descanso” (Martins, 2014, 102). Nesse vaguear pelo mundo, com a marca negra na testa, reside uma outra característica do sujeito post-moderno, apresentada por Zygmunt Bauman: o *ser* vagabundo. Para o sociólogo polaco,

estar livre significa não ter de viajar de um lado para o outro. Ter um lar e ser permitido ficar dentro dele. São esses os vagabundos, luas escuras que refletem o brilho de sóis brilhantes, os mutantes da evolução pós-moderna, os refugos inaptos da brava espécie nova (Bauman, 1991, 117).

Será essa vagabundagem que levará Caim a viajar por diferentes tempos, realidades e episódios bíblicos. É por causa desse vaguear que Caim se diz chamar Abel nas terras de Nod, que significa terra de fuga, aprendendo a arte de pisador. Será essa vagabundagem que o levará aos braços de Lilith, uma outra personagem resgatada por Saramago a quem são atribuídos vários poderes, entre eles os de governar a cidade e os de seduzir e dominar todos os homens, numa lógica que resgata uma personagem que faz parte de uma mitologia judaica aparentemente apócrifa. Como podemos ver, a dimensão trágica de Caim reside no seu vaguear pelo mundo, mas também é seguro afirmar que se encontra na culpa que partilha com Deus por conta da morte de seu irmão.

De facto, o erro trágico é “assumido por Caim como efeito de um erro de julgamento de Deus” (Martins, *op. cit.*, 102), como podemos ler no seguinte trecho:

Sim, é verdade, eu fui o braço executor, mas a sentença foi ditada por ti, O sangue que aí está não o fiz verter eu, caim podia ter escolhido entre o mal e o bem, se escolheu o mal pagará por isso, Tão ladrão é o que vai à vinha como aquele que fica a vigiar o guarda, disse caim<sup>4</sup>, E esse sangue reclama vingança, insistiu deus, Se é assim, vingar-te-ás ao mesmo tempo de uma morte real e de outra que não chegou a haver, Explica-te, Não gostarás do que vais ouvir, Que isso não te importe, fala, É simples, matei Abel porque não podia matar-te a ti, pela intenção estás morto (Saramago, *op. cit.*, 31).

Caim suportará com energia e vitalidade todas as dificuldades que surgirão pelo caminho, pondo sempre em causa as decisões e ações de Deus, sendo que a personagem se torna, então, no “emblema da humanidade tornada maldita pela própria traição do seu criador” (Martins, *op. cit.*, 105). O diálogo que a personagem saramaguiana tem com Deus é, em si, uma nova versão da História, uma vez que se desconhece, na Bíblia, qual terá sido a resposta de Caim assim como a sua reação ao

---

<sup>4</sup> Eis que encontramos mais um adágio, provérbio popular, que acaba por confirmar a ideia de “romance-fábula”, proposta por Ana Paula Arnaut.

desígnio divino. É ainda dentro da linha de pensamento da rebeldia humana em confrontar o divino que termina o romance, quando Caim mata Noé, a sua esposa e respectivas filhas e genros, como resposta a um Deus que atua por apetites e que usa o destino da humanidade como um brinquedo que pode usar arbitrariamente. Será sempre através de ações, atitudes e, sobretudo, palavras, que Caim desafiará Deus ao longo do romance, seja a partir de vários episódios bíblicos onde a personagem adota um papel preponderante, seja através de reflexões a propósito das decisões levadas a cabo por Deus.

Partindo da lógica post-modernista que “sugere reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história” (Hutcheon, 1991, 147), e por meio da transfuncionalidade, é possível dar conta do processo de refiguração e de sobrevida de Caim.

Se, para Saramago, a “História é parcial e é parcelar”, porque só “conta uma parte apenas daquilo que aconteceu” (Saramago, 2015, 83), a verdade é que, ao longo do romance, são vários os momentos que vêm comprovar as palavras do escritor. Começemos pelas páginas finais, uma vez que a verdade literária pode ser (re)escrita vezes sem conta. Quando Caim chega ao presente que diz respeito ao episódio da arca de Noé, encontra o senhor a dar indicações sobre o tamanho e a dimensão da arca, tal como se encontra no Livro do Génesis. O que acontece é que Caim duvida dos planos de Deus, justificando-se com o princípio de Arquimedes:

Os teus cálculos estão errados, um barco deve ser construído junto à água, não num vale redondo de montanhas, a uma distância enorme do mar, quando está terminado empurra-se para a água e é o próprio mar, ou o rio, se for esse o caso, que se encarregam de o levantar, talvez não saibas que os barcos flutuam porque todo o corpo submerso num fluido experimenta um impulso vertical e para cima igual ao peso do volume do fluido deslocado, é o princípio de Arquimedes (Saramago, op. cit., 128).

Caim volta a ter coragem para confrontar Deus, demonstrando-lhe a Sua ignorância, utilizando a razão e a inteligência humanas como arma de arremesso capaz de refletir uma personagem sem medo de se rebelar,

qual anjo caído. É certo que também estamos perante uma refiguração de Deus, na medida em que Caim põe em causa todos os Seus atos. Se no texto bíblico não surge uma resposta cabal para as decisões divinas, Saramago coloca Caim a questionar todas ações de Deus, fazendo com que Este se justifique, acabando, deste modo, por dar uma outra roupagem não só a Caim, mas também a Deus. Por um lado, temos uma figura divina que utiliza a onipotência e a sua natureza sobre-humana como justificação. Por outro lado, surge Caim que, por meio da razão, assim como do respeito pelo ser humano, põe em xeque as atitudes de Deus, acabando por ser o juiz de quem parece ser o juiz de todas as coisas.

Recuperemos uma das questões levantadas por Carlos Reis: “E onde está (se é que existe) o limite para a refiguração da personagem?” O limite para a refiguração da personagem reside na capacidade que o escritor que dela se apropria tem para a engrandecer ou diminuir. As técnicas utilizadas por Saramago levam a uma total alteração e transformação de Caim, restando do seu código genético-literário primeiro apenas a condenação à errância e a marca negra que tem na testa. Por mais que a personagem se autonomize e ganhe vida própria, não podemos esquecer que a sua origem parte de um texto, de um autor e de uma obra. A sua luta, a da personagem em sobreviver, será sempre a de tensão e conflitualidade com a sua origem, ora mais pacífica, ora mais assertiva. No caso de Caim, estamos perante uma tensão conflituosa com a sua origem, uma vez que a personagem cumpre o seu destino de errar pelo mundo como um viandante, todavia, sempre desafiando a ordem estabelecida por Deus, os Seus preceitos, os Seus desígnios, as Suas atitudes e a Sua vontade, que, aos olhos da personagem, pouco têm de humano, divino ou misericordioso.

Num outro momento, Caim é levado até ao episódio do sacrifício de Abraão. Desta vez, a personagem não só assiste aos acontecimentos narrados no Génesis, como chega a fazer parte do desenrolar da ação. Ainda que longa, vale a pena expor a citação seguinte:

Leva contigo o teu único filho, isaac, a quem tanto queres, vai à região do monte mória e oferece-o em sacrifício a mim sobre um dos montes que eu

te indicar. O leitor leu bem, o senhor ordenou a abraão que lhe sacrificasse o próprio filho (...) O lógico, o natural, o simplesmente humano seria que abraão tivesse mandado o senhor à merda, mas não foi assim. (...) Ato contínuo, empunhou a faca para sacrificar o pobre rapaz quando alguém lhe segurava o braço, ao mesmo tempo que uma voz gritava, Que foi você fazer, velho malvado, matar o seu próprio filho, queimá-lo, é outra vez a mesma história, começa-se por um cordeiro e acaba-se por assassinar aquele a quem mais se deveria amar, Foi o senhor que ordenou, foi o senhor que ordenou, debatia-se abraão, Quem é você, Sou caim, sou o anjo que salvou a vida de isaac. Não, não era certo, caim não é nenhum anjo, anjo é este que acabou de pousar com um grande ruído de asas e que começou a declamar como um ator que tivesse ouvido finalmente a sua deixa, Não levantes a mão contra o menino, não lhe faças nenhum mal, pois já vejo que és obediente ao senhor, disposto, por amor dele, a não poupar nem sequer o teu filho único, Chegas tarde, disse caim, se isaac não está morto foi porque eu o impedi. (...) Vale mais tarde do que nunca, respondeu o anjo com prosápia, como se tivesse acabado de enunciar uma verdade primeira, Enganas-te, nunca não é o contrário de tarde, o contrário de tarde é demasiado tarde, respondeu-lhe caim (Saramago, op. cit., 67-68).

É possível chegarmos a três reflexões a partir do episódio anterior. A primeira diz respeito à questão da transficcionalidade, uma vez que Caím é remodelado a partir da sua vagabundagem que o leva a visitar diferentes presentes que mais não são do que distintos episódios do Génesis. Ora, a transficcionalidade, segundo Richard Saint-Gelais, dá-se quando “dois ou mais textos partilham elementos, tais como as personagens, lugares imaginários, ou universos ficcionais” (Gelais, 2005, 612, tradução nossa). O que acontece neste romance de Saramago é a migração de uma personagem que, embora fazendo parte do mesmo livro, aparece em momentos completamente diferentes e autónomos, acabando por desempenhar, como tivemos oportunidade de ver, um papel decisivo no desenrolar do destino de Isaac. A transficcionalidade, voltando ainda às palavras de Saint-Gelais, “coloca em questão a aproximação de textos (...) aproximando teorias da ficção e teorias de mundos possíveis” (*Idem*,

tradução nossa). Ao aproximar personagens de universos ficcionais diferentes, como é o caso de Caim e Abraão, ou Caim e Job ou Caim e Noé, por exemplo, a narrativa envereda por um outro caminho, criando uma abertura até então desconhecida, promotora de uma abrangência cultural mais ampla, assim como um campo de reflexão mais fértil e dinâmico, sendo que Caim substitui o anjo do Senhor que surge na Bíblia.

De acordo com Lubomír Dolezel, a reescrita post-modernista pretende confrontar o “proto-mundo canônico, construindo um novo e alternativo universo ficcional” (Dolezel, 1998, 206, tradução nossa). Para isso, existem três tipos de conceitos para a reescrita: a transposição, a expansão e a deslocalização. Dos três apresentados, acreditamos que *Caim* apresenta uma reescrita mais próxima da transposição e da expansão. Ora, a expansão, segundo Dolezel, consiste na “dilatação do proto-mundo, preenchendo as suas lacunas, construindo uma história anterior e posterior, e por aí adiante” (*Idem*, 207, tradução nossa). A transposição, por seu turno, “mantém o design do proto-mundo, mas transporta-o para uma disposição temporal e espacial diferente. Ambos os mundos são *paralelos*, mas a reescrita testa a atualidade do universo canônico, colocando-o, habitualmente, num novo contexto histórico, político e cultural” (*Idem*, p. 206, tradução nossa).

A segunda reflexão é consequência direta da apropriação de caim da figura do anjo providencial. Ao denominar-se como uma figura alada, Caim marca a sua presença na história, reescrevendo, assim, todo um episódio. Ao invés de termos Deus como um senhor misericordioso porque salvou o filho de Abraão, acabamos por ter Caim como a figura circunstancial e providencial que verdadeiramente resgata Isaac de uma morte inútil, em nome de um sacrifício arrogante. Mais uma vez, Caim surge como o defensor do ser humano, do seu direito à vida, do seu direito à dignidade e à sua liberdade de escolha. Caim é, portanto, uma “espécie de vingador humano dos dramáticos castigos de Deus, das cegas punições divinas” (Martins, *op. cit.*, 103). A terceira reflexão tem que ver com a conclusão que a personagem retira deste episódio. Uma vez que Caim acabou por matar Abel porque Deus não aceitou o seu sacrifício, a personagem saramaguiana tem a oportunidade de se redimir, salvando um

ser humano inocente, ao mesmo tempo que castiga Deus, denunciando os Seus desígnios maldosos e mesquinhos.

Como podemos observar, no que diz respeito à legitimidade da ficção questionar a História, é possível afirmar que

a produção post-modernista, apesar de as objectividades apresentadas manterem aspectos recognoscíveis, o leitor será constantemente alertado para a impossibilidade de o discurso histórico (...) poder preencher (...) os pontos de indeterminação de um passado que apenas nos chega textualizado (Arnaut, 2002, 309).

Quando Carlos Reis pergunta a José Saramago “Até que ponto tem a ficção legitimidade para dar essa nova versão dos factos? (Reis, 2015, 90), o autor responde da seguinte forma, que acaba por confirmar aquilo que temos vindo a expor:

Acho que tem toda a legitimidade, porque se se está a dar uma nova versão dos factos, é porque se está a falar de factos de que temos conhecimento por uma certa versão deles. Evidentemente que aquilo que nos chega não são verdades absolutas (...). O que nos estão a dar, repito, é uma versão. Noutros termos: porque é que a literatura não há de ter também a sua própria versão da História? (Idem, *ibidem*).

O que Saramago propõe é a ousadia da reconfiguração ficcional feita a partir dos grandes textos, como a Bíblia. Não é negar gratuitamente a veracidade do que nos foi contado, é, sim, num ímpeto que nos relembra o espírito das Luzes, fazer-nos pensar a partir da nossa experiência do mundo, das nossas leituras, das nossas vivências e a partir também da nossa enciclopédia. Num gesto que muito tem de *sapere aude*, Saramago propõe-nos um outro caminho: o da tomada de conhecimento fenomenológico que nos faça questionar as verdades estabelecidas. É aí que reside um dos grandes valores da literatura do nosso tempo, sendo Saramago um dos exemplos maiores, em geral, e o *seu* Caim, em particular.



Recuperemos agora outra pergunta feita por Carlos Reis: “até que ponto o ficcionista pode controlar, caucionar ou interditar a reformulação por outrem de uma história que concebeu e relatou?” Sabemos que é filho de Adão e Eva, irmão de Abel e Set. Sabemos ainda que matou o seu irmão e foi condenado por Deus a vagarear para o resto da sua existência. Ficamos a conhecer, ainda, a partir do texto bíblico, que Caim é uma figura subserviente e temente a Deus. Ora, do que ficou exposto, é seguro afirmar que estamos perante uma personagem simples/plana. Utilizando a terminologia de Forster, uma “flat character” (Forster, 1974, 75)<sup>5</sup>, que não passa de uma exploração de certos tipos de comportamento simples que estão cristalizados, não havendo uma evolução catártica da sua complexidade ou densidade. A personagem complexa, a “round character”, por seu turno, pertence ao grande universo do *Homo Fictus*, prende a nossa atenção, confronta-se com situações limite, com dilemas existenciais. Uma personagem desta envergadura revela-nos toda a humanidade nos seus silêncios e nas suas escolhas. É exatamente isso que Saramago faz ao resgatar Caim dando-lhe uma continuidade literária que coloca em causa tudo aquilo que está presente na narrativa bíblica. Caim torna-se numa personagem complexa, ganhando contornos mais densos e profundos. Daí que as grandes personagens não pertençam a um só ficcionista, pertençam, sim, a todos os ficcionistas, a todos os artistas e à humanidade.

Voltando ao romance de Saramago, Caim continua a sua viagem, encontrando-se perante o episódio da destruição de Sodoma e Gomorra. Mais uma vez, a personagem volta a questionar não as ações dos homens, mas sim as atitudes de Deus, uma vez que “a história dos homens é a história dos seus desentendimentos com deus, nem ele nos entende a nós, nem nós o entendemos a ele” (Saramago, 2017, 74). Após a destruição das cidades, Caim, pensativo e angustiado, desabafa com Abraão:

---

<sup>5</sup> De acordo com o romancista e teórico britânico, “we may divide characters into flat and round. Flat characters were called ‘humours’ in the seventeenth century, and are sometimes called types, and sometimes caricatures. In their purest form, they are constructed round a single idea or quality.”

Tenho um pensamento que não me larga, Que pensamento, perguntou abraão, Penso que havia inocentes em sodoma e nas outras cidades que foram queimadas, Se as houvesse, o senhor teria cumprido a promessa que me fez de lhes poupar a vida, As crianças, disse caim, aquelas crianças estavam inocentes, Meu deus, murmurou abraão e a sua voz foi como um gemido, Sim, será o teu deus, mas não foi o delas (Idem, 82).

Recuperemos agora uma outra pergunta: “De que ordem são os condicionamentos do trabalho de quem retoma e refigura uma personagem de autoria alheia e respeitável? De ordem ética? De natureza estritamente artística? De carácter ideológico?”

Acreditamos que refigurar uma personagem de autoria alheia pode ter os seus condicionamentos, na medida em que podemos cair numa deturpação oca e vazia da criação inicial. Contudo, o caso de Caim apresenta contornos diferentes. A refiguração é feita a partir do seu código genético literário mais primitivo, a saber: a morte do irmão, a marca negra na testa e o vaguear pelo mundo até ao fim dos seus dias. Saramago aproveita essas características, adensando-as e expandindo-as de forma hábil e graciosa, na medida em que este novo Caim prende a atenção do leitor de uma forma que a personagem bíblica não consegue. Arriscamos afirmar que os condicionamentos apresentados por Carlos Reis são necessários para fazermos uma reflexão aturada sobre a questão da sobrevivência da personagem. No que diz respeito à natureza artística, acreditamos que esta se conjuga, até certo ponto, com o carácter ideológico de quem leva a cabo a refiguração da personagem literária. Ora, sabendo que este novo Caim surge como um herói trágico que tem como missão confrontar todos os atos de Deus e julgá-los segundo uma perspectiva humana de bondade, amor e misericórdia, não nos parece que os condicionamentos de natureza ética sejam um entrave. De facto, julgamos ser possível encontrar a resposta a esta questão tanto nas palavras de Deus como nas de Caim. Nas de Deus, quando este afirma que “é verdade que pus um sinal na testa de caim, nunca o viste, não sabes quem ele é, mas, o que não se compreende é que não tenha poder suficiente para o impedir de ir onde a sua vontade o leve a fazer o que entender.” (Saramago, *op. cit.*, 101);

e nas de Caim, a partir do seguinte trecho: “Sinto que o que me sucede deve ter um significado, um sentido qualquer, sinto que não devo parar a meio do caminho sem descobrir do que se trata” (*Idem*, 109). Não podendo Deus travar a liberdade e a vontade de Caim, cabe à literatura, então, abrir caminho a esta personagem e à sua refiguração pela pena de Saramago, uma vez que o significado último do caminho de Caim será o de pensar e de pôr em causa uma cosmovisão assente em preceitos religiosos, quando o importante parece ser o respeito pelo outro ser humano, independentemente da sua religião, raça ou posicionamento ideológico.

Sobre a beleza da tolerância e do respeito pelo outro, Saramago revela-nos este outro Caim que, (re)aproveitado agora sob os moldes de uma estética post-modernista, não se cansa de relativizar o poder e a ordem instituída. É o que podemos ver a partir da seguinte passagem, em que a personagem, mais uma vez, critica Deus de forma veemente e humana:

O nosso deus, o criador do céu e da terra, está rematadamente louco, Porque só um louco sem consciência dos seus atos admitiria ser o culpado direto da morte de centenas de milhares de pessoas e comportar-se depois como se nada tivesse sucedido, salvo, afinal, que não se trate de loucura, a involuntária, a autêntica, mas de pura e simples maldade, Deus nunca poderia ser mau ou não seria deus, para mau temos o diabo, O que não pode ser bom é um deus que dá ordem a um pai para que mate e queime na fogueira o seu próprio filho só para provar a sua fé, isso nem o mais maligno dos demónios o mandaria fazer (Saramago, op. cit., 108).

Acreditamos que este novo Caim carrega em si uma “religiosidade clandestina”, para invocarmos um conceito de Manuel Frias Martins, tendo em vista que amar o próximo e fazer o bem como se o fizéssemos a nós mesmos não tem que ser, inevitavelmente, uma conduta seguida só por aqueles que acreditam em Deus.

Deste modo, e concluindo, é a partir da refiguração da personagem literária, *Homo Fictus* por excelência, que Saramago parece querer demonstrar à humanidade o caminho a seguir, no respeito e na tolerância pelo outro, verdade que se torna coisa santa, pelos atos, pela tinta e pela palavra.

## Referências

- ARNAUT, A. P. (2002). *Post-Modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne – máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina.
- (2010). Novos Rumos da ficção de José Saramago. In A. B. Barel (Org.), *Os Nacionalismos na Literatura do Século XX: os Indivíduos em Face das Nações*. Coimbra: Minerva.
- BAUMAN, Z. (1991). *O mal-estar da Pós-Modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- DOLEZEL, L. (1998). *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- FOKKEMA, D. W. (1988). *Modernismo e Pós-Modernismo*. Lisboa: Vega.
- FORSTER, E. M. (1974). *Aspects of the Novel*. Harmondsworth: Penguin Books.
- GELAIS, R. S. (2005). Transfictionality. In D. Herman *et al* (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge.
- HUTCHEON, L. (1991). *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago.
- INGARDEN, R. (1965). *A Obra de Arte Literária*, (3ª ed.). Tradução de Albin E. Beau & Maria da Conceição Puga & João F. Barrento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- LOURENÇO, E. (2017). *O Canto do Signo. Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa: Grávida.
- MARTINS, M. F. (2014). *A Espiritualidade Clandestina de José Saramago*. Lisboa: Fundação José Saramago.
- REIS, C. (2015). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Porto Editora.
- (2015). *Pessoas de Livro. Estudos sobre a Personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- SARAMAGO, J. (2005). A relação entre História e ficção. In C. Reis (dir.), *História Crítica da Literatura Portuguesa – do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*, vol. IX. Lisboa: Verbo.
- (2017). *Caim*. Lisboa: Porto Editora.

JULIANA MORAIS BELO<sup>1</sup>

*Universidade Estadual de Campinas*

ORCID: 0000-0003-3318-7564

**LEVANTADO DO CHÃO, DE JOSÉ SARAMAGO:  
UMA LEITURA DO POVO E DA TERRA**

**RAISED FROM THE GROUND, BY JOSE  
SARAMAGO: A READING OF PEOPLE AND LAND**

**RESUMO:** Este trabalho tem como objetivo a discussão sobre as figuras do povo e da terra, assim como o questionamento sobre a leitura feita por Saramago sobre o neorrealismo português em *Levantado do Chão*, publicada em 1980, que é apontada pela crítica relativa às obras de José Saramago como o romance que anuncia algumas das linhas de força que definem a prosa do autor: a pontuação, o narrador, o destaque dado às problemáticas políticas, religiosas e sociais, que neste caso têm os trabalhadores alentejanos como os grandes explorados pela tríade Estado-Igreja-Latifúndio. O drama dos camponeses, que apesar de serem responsáveis pelo plantio, pela ceifa e pela colheita, não partilham do fruto do trabalho. Há também a degradação física, a fome, a miséria e a ignorância de que eles (trabalhadores) são os elementos fundamentais para a produção e os lucros do latifúndio, pois há o desconhecimento de tudo o que ocorria fora do limite da terra dos patrões, o que os oprimia mais no centro de um universo econômico regido pelo lucro.

**Palavras-chave:** Romance português, Neorrealismo, Povo, Terra, Figura.

**ABSTRACT:** This work aims to discuss the figures of people and land, as well as to question Saramago's reading of Portuguese neorealism in *Levantado do Chão* that was published in 1980, which is pointed out by the critic regarding the works by José Saramago like the novel that announces some of the lines of force that define the author's prose: the punctuation, the narrator, the emphasis given to political, religious and social problems, that in this case have the Alentejo workers as the great exploited by the State-Church-Latifundium triad. The drama of the peasants, who despite being responsible for planting, harvesting and harvesting, do not share the fruit of labor. There is also physical degradation, hunger, misery and the ignorance that they are the fundamental elements for the production and profits of the latifundio, as there is a lack

---

<sup>1</sup> Doutoranda do programa de pós-graduação em Teoria e História Literária.

of knowledge of everything that happened outside the limits of the land of the bosses, what oppressed them most at the center of an economic universe governed by profit.

**Keywords:** Portuguese novel, Neorealism, People, Land, Figure.

Provavelmente eu não sou um romancista; provavelmente eu sou um ensaísta que precisa de escrever romances porque não sabe escrever ensaios.

(José Saramago em entrevista a Carlos Reis)

*Levantado do Chão* é, podemos dizer, o último romance do Neorealismo, fora já do tempo neorrealista

(Idem)

O ano é 1980, e José Saramago, que havia assumido se dedicar exclusivamente ao ofício de escritor em 1977, publica seu primeiro romance de grande projeção: *Levantado do Chão*. Contudo, cabe destacar que o projeto de escrita desta obra se inicia num contexto em que o autor, ao desistir da carreira jornalística, (devido à demissão do *Jornal de Notícias* em 1975 por questões políticas) parte rumo à região do Alentejo e não só ouve as tantas histórias dos trabalhadores rurais sobre a série de abusos e explorações a que eles foram submetidos, mas também vivencia o cotidiano do plantio, da colheita e das condições de trabalho.

Outro aspecto importante dessa imersão do escritor com o povo alentejano foi a descoberta de um manuscrito autobiográfico escrito por João Domingos Serra: *Uma família do Alentejo*, obra que seria publicada posteriormente com um prefácio escrito por Saramago e publicado pela Fundação José Saramago em 2010. Destaco o seguinte trecho:

com o caderno pus-me a ler, com a ideia de ir copiando à mão as passagens mais interessantes, mas rapidamente compreendi que nem uma só daquelas palavras poderia perder-se. Não terminei a leitura. Meti uma folha de papel na máquina e comecei a trasladar, com todos os seus pontos e vírgulas, incluindo algum erro de ortografia, o escrito de João Serra. Tinha enfim livro. Ainda

tive de esperar três anos para que a história amadurecesse na minha cabeça, mas o *Levantado do Chão* começou a ser escrito nesse dia, quando contrai uma dívida que nunca poderei pagar. (SARAMAGO, 2010, p. 13).

O testemunho do trabalhador rural de Monte Lavre é comovente na medida em que narra uma vida conturbada desde a infância até à vida adulta, retratando com muita intensidade os aspectos sombrios da condição camponesa. Nascido em 1905 e falecido em 1982, o caderno de memórias se inicia com o casamento dos pais no início do século XX e termina em 1977, três anos após a Revolução dos Cravos.

Maria Graciete Besse (2013) destaca que há uma óbvia inspiração e um diálogo entre a narrativa do trabalhador rural e o romance saramaguiano. Em outras palavras, um diálogo que poderia ser pensado como uma dicção de um camponês alentejano e a sua ficcionalização por um grande escritor em ascensão.

*Levantado do Chão* é a narrativa que traz à tona a saga dos trabalhadores rurais do Alentejo e acompanha três gerações da família Mau-tempo. Após o primeiro capítulo, que é uma espécie de prólogo bíblico (em que a terra surge como um espaço vasto e amplo), há uma necessidade de decifrar a terra, descrevê-la e contar sua história, pois a terra e o povo miúdo (os trabalhadores rurais) são os que podem apresentar sua versão da história. Trata-se da escrita geográfica dessa família em específico e suas errâncias pela imensidão do latifúndio.

Contudo, de forma irônica, o amplo espaço (que começa a ser descrito numa linguagem muito pictórica e simbólica) não condiz com a situação da família Mau-tempo: a vastidão de uma paisagem, conforme analisa Eric Dardel (2011), aponta para uma interpretação simbólica de libertação da existência e, no caso destes personagens, a situação é de escravidão e aprisionamento.

Os contrastes desse espaço são evidentes: a paisagem torturada e sangrenta é a mesma que possui campos enormes de trigo e variedades de cores. Os Mau-tempo, sobrenome que anuncia um mau prenúncio – neste caso, uma viagem no meio de um dilúvio e perpassa por episódios que envolvem suicídio, prisões, sofrimento no campo e muita pobreza.

Domingos e Sara da Conceição são o casal em errância, em busca melhores condições de vida. Condição que não se altera com a mudança de regime político: da monarquia à proclamação da República: “entre o latifúndio monárquico e o latifúndio republicano” não se viam diferenças, o que confirma a situação de alienação a que os trabalhadores estavam submetidos. Nota-se que a reforma agrária ainda nem sequer tinha sido discutida e posteriormente, com a ascensão do salazarismo, manifestações em torno de melhores salários e condições de vida foram cada vez mais reprimidas contra os trabalhadores ligados ao Partido Comunista, como é o caso de alguns personagens da narrativa.

O casal Mau-Tempo inicia sua jornada com o filho João, o herdeiro dos olhos azuis de um dos estrangeiros que vieram com Lamberto Horques Alemão, que violentou uma camponesa próximo a um poço d’água. Olhos que não eram uma característica física da família e que causou estranhamento em todos: “e é certo que os seus olhos azuis, que ninguém na família tinha ou se lembrava de ter visto em parente chegado ou afastado, grande espanto causaram, senão suspeita” (SARAMAGO, 1980, p. 24).

Para esclarecer tal fato, o narrador faz um salto temporal e relata o testemunho da terra, remontando às origens do latifúndio e do momento em que o rei D.João I concede a região a Lamberto Horques:

Já de vontade não fora aquela outra rapariga, quase quinhentos anos antes, que estando um dia sozinha na fonte a encher sua infusa, viu chegar-se um daqueles estrangeiros que ... desatendendo aos gritos e rogos da donzela, a levou a uma espessura de fetos, onde, a seu prazer, a forçou. Era um galhardo homem de pele branca e olhos azuis, que não tinha outra culpa que o atizado no sangue, mas ela não foi capaz de lhe querer bem e sozinha pariu como pôde ao fim do tempo. Assim, durante quatro séculos estes olhos azuis vindos da Alemanha apareceram e desapareceram, tal como cometas que se perdem no caminho e regressam quando com eles já não se conta (SARAMAGO, 1980, p. 24).

Os olhos azuis, nesse contexto, chamam atenção de dois pontos importantes: primeiramente, destacam o contexto de violência e brutalidade em que a família Mau-tempo se insere. Os descendentes da jovem são os



donos da terra, mas não possuem direito a ela; em segundo lugar, é pela herança genética que o tempo da narrativa também se mostra labiríntico. O fato de a cor dos olhos não ser uma característica predominante nos descendentes e surgir em intervalos muito grandes de tempo é um encontro com o passado, nesse caso em específico, com o princípio da terra, numa espécie de contínuo retorno à narrativa de origens. Sendo assim, a marca que João carrega consigo é uma marca da opressão, da injustiça dos que detêm o poder sobre a terra e desde o passado transmitem esse poder às futuras gerações. Sobre esse fato, é importante trazer as contribuições de Walter Benjamin sobre a ideia de passado e de ruína, que estão presentes na tese sobre a Filosofia da História:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1987, p. 226).

Sendo assim, destaca o autor, deve-se escrever a história sem comprometer-se com os dominantes, atentando para as esperanças e projetos esquecidos e derrotados. Não é a narrativa do vencedor que interessa, mas as do que foram derrotados.

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso que dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. (BENJAMIN, 1987, p. 223)

A reflexão é extremamente necessária na medida em que possibilita perspectivas para pensar numa relação com o passado que não seja a de glorificar o vencedor. Chama atenção, justamente, para a existência de aspectos que porventura foram relegados, esquecidos e que precisam ser resgatados, tendo em vista a criação da possibilidade da emergência de experiências que não sejam a repetição da dominação.

Na narrativa dos Mau-Tempo, João representa a segunda geração e juntamente com Faustina, acabam tendo três filhos: Gracinda, António e Amélia. É nessa geração que acontecem as primeiras reuniões dos trabalhadores em torno de melhorias de condição de trabalho. O próprio João vai preso e sofre as torturas nos porões da PIDE. Somente na terceira geração, com a chegada da filha de Gracinda, é que há sinais de mudança. A menina chama-se Maria Adelaide Espada e também possui os mesmos olhos azuis do avô. Seu nascimento ganha contornos sagrados e anuncia novos tempos, assim como ocorre com o menino Jesus na tradição bíblica, pois o intertexto é evidente. É durante a juventude da personagem que acontece a Revolução dos Cravos e as primeiras comemorações livres durante as manifestações do dia do trabalhador.

Na escrita testemunhal de João Domingos Serra, os dias do Vinte e Cinco de Abril também ganharam destaque e as semelhanças entre as narrativas não se dão somente no aspecto temático. As experiências de João Domingos Serra são transcritas para o plano literário e há um questionamento sobre as fronteiras entre realidade e ficção. Detalhes sobre a condição no campo, os inúmeros problemas familiares e fatos históricos como a ascensão do salazarismo e a Revolução dos Cravos surgem em outro contorno no romance saramaguiano: novas dimensões, seja de ordem temporal, seja ideológica ou espacial.

A correlação entre *Uma família do Alentejo* e *Levantado do Chão*, como destaca Besse (2013), possibilita notar ecos e ressonâncias em níveis distintos: no aspecto linguístico, repetição lexical, semântica e formal; no plano poético, oralidade e pontuação; no plano textual, citação e alusão.

Para Horácio Costa (1997), é nessa obra que se dá o ponto de partida decisivo na carreira do autor, devido aos seguintes aspectos: temática

mais humanista, despertar de uma voz narrativa, ficção em prosa como expressão da criação literária e redução da pontuação.

No que diz respeito ao último aspecto, deve-se ponderar sobre a forma como o autor entende o uso da pontuação. Em *Diálogos com Saramago*, livro organizado por Carlos Reis, o escritor destaca: “devo lembrar que, como toda a gente sabe, a pontuação é uma convenção”. (SARAMAGO, 2015, p. 105). Mais adiante, outra reflexão é colocada em destaque e transcrevo para analisarmos:

Direi que os meus sinais de pontuação, quer dizer, a vírgula e o ponto final, nesse tipo de discurso, não são sinais de pontuação. São sinais de pausa, no sentido musical, quer dizer: aqui o leitor faz uma pausa breve, aqui faz uma pausa longa. (SARAMAGO, 2015, p. 107).

Sobre a ideia de pausa, vale destacar que na linguagem musical elas representam o intervalo de tempo em que deve haver silêncio e nenhuma nota deve ser executada. A notação musical é feita numa partitura e cada pausa possui tempo de duração. Ainda nessa perspectiva, a contribuição de João Barrento (2010) acerca das pausas textuais tem como ponto de partida a discussão feita por Giorgio Agamben, no texto “Ideia de pensamento”, que compõe a obra *Ideia de Prosa*. Barrento, ao especular sobre o *modus operandi* do gênero ensaio, aponta o que mais se destaca nessa obra de Agamben – as aspas, as vírgulas e outras notações de pontuação estrangulam o pensamento e retiram sua força e potência. Para que o pensamento e o livre pensar tenham fôlego em sua aventura, o uso da pequena vírgula seria essencial na escrita ensaística. Em *Levantado do Chão*, penso que a pontuação seja não só um pulso ensaístico, mas também uma elaboração de uma poética, que aliás, se torna a característica marcante do escritor.

Ainda sobre o ensaio, são vários os episódios em que Saramago faz a afirmação que funciona como epígrafe deste trabalho. Em *Manual de Pintura e Caligrafia*<sup>2</sup>, são muitas as evidências que apontam para uma

---

<sup>2</sup> Em *Diálogos com José Saramago*, Carlos Reis analisa *Manual de Pintura e Caligrafia* e caracteriza esta obra como uma escrita de aprendizagem, um processo autobiográfico e um

escrita ensaística e, posteriormente, o gênero ensaio é trazido à tona em dois romances de forma explícita: *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez*.

Raquel Baltazar (2017) afirma que a obra de Saramago apresenta uma interrogação filosófica constante de forma autorreflexiva que busca desafiar os paradigmas conceituais da modernidade. Nela, um auto-proposto ensaísta e pensador social faz uso de alegorias que reivindicam uma ideologia de direitos humanos.

Sobre o assunto, há ainda que se destacar a observação de Carlos Reis sobre Saramago, os gêneros literários e o cânone. As obras do escritor surgem como manual, como história, como anuário de incidência biográfica, como cadernos, como evangelho ou como o já citado ensaio. Trata-se talvez, antes de tudo, de chamar atenção para a própria escrita como ato e como multiplicidade de formas possíveis.

Retomando a análise feita por Horácio Costa, nota-se o destaque dado ao tempo, também apontado como movediço e labiríntico em *Levantado*. Outro aspecto, desta vez presente na análise de Raquel Baltazar, não pode ser esquecido: a anulação individual da consciência crítica e uma desresponsabilização governamental pelas atrocidades cometidas contra os trabalhadores rurais.

Importante destacar que José Saramago se instalou na Unidade Colectiva de Produção Boa Esperança, na vila do Lavre, próximo a Montemor-o-Novo e conviveu intensamente com os trabalhadores rurais. Posteriormente, apresentou e retratou o Alentejo em suas dimensões culturais, geográficas, físicas e humanas também. São pessoas reais que são ficcionalizadas posteriormente: “Aprendi a ser paciente, a confiar e a entregar-me ao tempo, a esse tempo que simultaneamente nos vai construindo e destruindo para de novo nos construir e outra vez nos destruir” (SARAMAGO, 1999, p. 12).

No trecho acima fica mais uma vez colocado em evidência a forma como o tempo é uma categoria que merece atenção nesta obra. Na segunda cita-

---

livro de viagens. É um romance experimental que faz uma reflexão sobre a representação artística e que na sua primeira edição teve como subtítulo “Ensaio de romance”. Tal marcação no subtítulo é um jogo linguístico com a palavra “ensaio” e nas edições posteriores deixou de existir.

ção que abre esse trabalho, o autor está questionando o tempo, a própria noção de neorealismo e de tempo histórico. Saramago, no livro de diálogos organizado por Carlos Reis, assim afirma: “é que Viagem a Portugal é provavelmente o último livro sobre um Portugal que já não existe, que estava a deixar de existir naquele momento. (...) é também o livro que mostra a última imagem de qualquer coisa” (SARAMAGO, 2015, p. 123).

Novamente vem à tona a noção de tempo que ganha tanta ênfase na escrita saramaguiana: a ideia de um tempo último e de um questionamento constante sobre o próprio tempo histórico. Para Reis, o tempo no romance é simultaneamente linear e labiríntico, instável e movediço com suas leis próprias e um “fluxo verbal que transporta uma duração e que uma duração por sua vez transporta, fluindo e refluindo como uma maré entre dois continentes”. (REIS, 1998, p. 135).

Novamente recorro a outro texto em que Saramago especula sobre o tempo: em *Cadernos de Lanzarote*, em que o autor deixa claro que sua concepção se dá a partir de um questionamento filosófico:

O presente não existe. Só o tempo passado é que é tempo reconhecível – o tempo que vem, porque vai, não se detém, não fica presente. Portanto, para o escritor que eu sou, não se trata de ‘recuperar’ o passado, e muito menos de querer fazer dele lição do presente. (SARAMAGO, 1994, p. 49).

Trata-se de uma imagem última e de um tempo em vias de apocalipse. Também não se pode esquecer que *Viagem a Portugal* é também uma releitura de *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett, que aliás, surge na dedicatória da seguinte maneira: “ a quem me abriu portas e mostrou caminhos – e também em lembrança de Almeida Garrett, mestre de viajantes”. (SARAMAGO, 1997, p. 5). É o autor romântico que também surge como epígrafe de *Levantado do Chão*:

E eu pergunto aos economistas políticos, aos moralistas, se já calcularam o número de indivíduos que é forçoso condenar à miséria, ao trabalho desproporcionado, à infâmia, à ignorância crapulosa, à desgraça invencível, à penúria absoluta, para produzir um rico? (GARRETT apud SARAMAGO, 1980, p.10)

No que diz respeito à fortuna crítica dessa obra em específico, nota-se que há uma espécie de consenso acerca da herança neorrealista em *Levantado do Chão*, seja no reaproveitamento da temática da exploração rural, da tentativa de sobrevivência do povo e da denúncia com forte teor social.

É nesse contexto que se insere a pesquisa de doutorado da qual iniciei na Universidade Estadual de Campinas intitulada *O último romance neorrealista: Levantado do Chão e a figuração do povo e da terra*. Cabe pontuar neste estudo o seguinte questionamento: qual o particular entendimento dado por Saramago, nessa obra, ao conceito de realismo e de neorrealismo?

Outra investigação diz respeito à figuração do povo e da terra, a partir dos conceitos de paisagem, espaço e lugar, promovidos pela Geografia Humanista Cultural e de estudos sobre o que é o povo, como é o caso do texto de Carlos de Oliveira, que compõe o livro *O aprendiz de feiticeiro* e das próprias discussões feitas por autores neorrealistas.

O povo e a terra, tão presentes em romances neorrealistas do início do século XX em Portugal, principalmente a partir dos anos de 1940; e pelo chamado grupo de regionalistas brasileiros conhecidos como a geração de 1930, também ganha destaque na obra saramaguiana. À primeira vista, o que mais desperta atenção é o problema do espaço: espaço imenso e duradouro e que é sem dúvida, anterior ao homem. “por muito que do resto lhe falta, a paisagem sempre sobrou”. (SARAMAGO, 1980, p. 11).

Leila Parreira Duarte (2011) destaca que o problema do espaço está intrinsecamente ligado à paisagem e aos personagens – há uma divisão que coloca a seguinte situação: de um lado, os que possuem espaço próprio, e do outro lado, os que não possuem direito à terra.

O primeiro grupo é o dono da terra ou de seus representantes e, apesar de haver diferentes gerações na família, estão sempre indicados por seus nomes, que apontam relações de contiguidade: Lamberto, Dagoberto, Alberto, Florisberto, Norberto, Berto, Sigisberto, Adalberto, Angiberto, Ansberto. Os nomes, escolhidos não ao acaso, demonstram que a concentração do Latifúndio não conhece alternância de poder.

O outro grupo é o que “pode andar por cá uma vida toda e nunca se achar, se nasceu perdido” (SARAMAGO, 1980, p. 12). A ele o latifúndio assim se dirige: “crescei e multiplicai-me” (SARAMAGO, 1980, p. 14).

É um tipo formado por gente miúda, solta, que veio com a terra, embora não registrada na escritura. É um grupo equiparado a animais, ou em alguns momentos, até abaixo deles: “animais de pernas e braços” (p. 71), “bicho da terra” (p. 73), “bichos estranhos” (p. 108), “coelhos do latifúndio” (p. 290).

A questão dos nomes<sup>3</sup>, característica presente em muitas obras saramaguianas, assim se configura: os que dominam a terra, a relação de contiguidade. Aos trabalhadores rurais, a desumanização dos indivíduos está intimamente ligada à anulação da identidade como elemento para o aprisionamento ideológico. É a negação à dignidade da pessoa.

Ainda sobre os nomes, Saramago deixa marcado na página de agradecimentos todos os responsáveis por contarem as tantas narrativas que compõem a história do Alentejo e o tempo daquela terra. O primeiro nome que se destaca logo após o de Isabel da Nóbrega<sup>4</sup>, antiga companheira do autor é o de João Domingos Serra. Outros nomes ganham espaço e fica claro que sem a contribuição deles, essa narrativa não teria existido.

Além de agradecer, a postura indica a necessidade de registrar formalmente o que não teve espaço nas narrativas oficiais. Os dois últimos nomes são os de Germano Vidigal e José Adelino, trabalhadores que foram assassinados durante o salazarismo.

Importante pontuar que Saramago não se preocupa apenas com a denúncia social ou com verossimilhança, a exemplo dos escritores neorealistas Manuel da Fonseca e Fernando Namora (também preocupados com o povo alentejano). Há um questionamento do real, que surge tam-

---

<sup>3</sup> Não esquecer que a questão dos nomes, fundamental para José Saramago é também uma espécie de eco de *Húmus*, obra de Raul Brandão em que tempo e espaço não são demarcados. Os personagens têm nomes com motivação antroponímica e vivem na vila oscilando entre o caos, a natureza e os fantasmas. Resta analisar futuramente em que medida Raul Brandão se faz presente não só em *Levantado do Chão*, mas no próprio entendimento que Saramago elabora sobre tempo e espaço. Em *Diálogos com Saramago*, o impacto de Raul Brandão é explicitado por estas palavras: “uma das leituras que mais me impressionaram foi o *Húmus* (...) tenho a impressão de que, como leitura de ação profunda é o Raul Brandão, sobretudo *Húmus*, que fica” (SARAMAGO, 2015, p. 38-39).

<sup>4</sup> As dedicatórias que tinham o nome de Isabel da Nóbrega foram retiradas de edições futuras. Recentemente tal atitude foi alvo de discussões e sobre este fato, recomenda-se a leitura do seguinte texto disponível em: <https://www.publico.pt/2015/06/05/culturaipsilon/opinia/o-estalinista-e-a-sua-musa-1697781#gs.hg14UblA>

bém em *Manual de Pintura e Caligrafia*, escrito três anos antes e cuja crise de representação se mostra latente. Nesta pesquisa de doutorado, os próximos passos serão voltados às leituras que contemplem o conceito do real e de como o autor não só questiona, mas pensa no neorrealismo como uma estética que poderá retornar, em outro tempo, em outro contexto. Trata-se, assim, de se pensar nos desdobramentos do realismo, seus limites e transformações na ficção das duas últimas décadas do século XX e primeiras do XXI.

Segundo o crítico italiano Raffaello Palumbo Mosca, no texto “A invenção do real”, deve-se pensar na importância de se entender como (e se) a forma romance pode novamente ser o instrumento privilegiado para se conhecer a realidade, um elemento fundamental para a formação ética individual.

No que diz respeito à escrita formal, Mosca chama atenção para o romance e a hibridização com outras formas, como é o caso do diário, da reportagem jornalística ou o ensaio. No caso de Saramago, há uma constante reflexão sobre os limites entre as formas escritas e sobre a própria escrita.

Em *Levantado do Chão*, o real, nesse primeiro momento de análise, se caracteriza por uma subjetividade que se desenvolve a partir de uma postura ética, que tem como suporte a paródia que desconstrói textos canônicos da literatura portuguesa, da tradição cristã e da própria tradição oral, como é o caso dos provérbios. Saramago põe em evidência a aprendizagem do mundo, do tempo e do próprio espaço – esse latifúndio que é “um mar interior”.

## Referências:

- BALTAZAR, Raquel (2017). Levantar os olhos do chão, uma imagem da conscientização humana em *Levantado do Chão*, de José Saramago. *Revista de Estudos Saramaguianos*, n.º 6, 153-167.
- BARRENTO, João (2010). *O género intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Alvim: Assírio & Alvim.



- BENJAMIN, Walter (1987). *Sobre o conceito da história*. In *Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura* (3.<sup>a</sup> ed.) vol. 1. São Paulo: Brasiliense [Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin].
- BESSE, Maria Graciete (2013). Levantado do Chão e os grandes esquecidos da História. *Revista Vértice*, n.º 168 (Julho-Agosto-Setembro).
- COSTA, Horácio (1997). *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Caminho.
- DARDEL, Eric (2011). *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica*. São Paulo: Perspectiva [Tradução Werther Holzer].
- DUARTE, Lélia (2010). Levantado do Chão, de José Saramago: a grande novidade dos anos 80. *IPOTESI*, 1(15), 201-208. Juiz de Fora: Bertrand Brasil.
- MOSCA, Raffaello Palumbo (2014). *A invenção do real*. In *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporânea*. Roma: Gaffi [Trad. Mateus Yuri Passos]. Disponível em <http://www.leparolelecole.it/?=14450>
- REIS, Carlos (1998). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho.
- (2002). *História Crítica da literatura portuguesa: Do neo-realismo ao post-modernismo*. Lisboa: Verbo.
- SARAMAGO, José (1977). *Levantado do Chão* (16.<sup>a</sup> ed.). Rio de Janeiro.
- (1992). *Manual de Pintura e Caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (1997). *Viagem a Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (1999). *Caderno de Lanzarote I*. Lisboa: Caminho.
- SERRA, João Domingos (2010). *Uma família do Alentejo*. Mistérios da natureza e da política. Lisboa: Fundação José Saramago.

(Página deixada propositadamente em branco)

KATHRYN BISHOP-SANCHEZ

*Universidade de Wisconsin, Madison*

ORCID: 0000-0002-5122-312X

**ENTRE A LOUCURA E A CEGUEIRA:  
A SOBREVIDA LITERÁRIA DE CAMÕES  
EM *QUE FAREI COM ESTE LIVRO?***

**BETWEEN MADNESS AND BLINDNESS:  
THE LITERARY AFTERLIFE OF CAMÕES  
IN *QUE FAREI COM ESTE LIVRO?***

**RESUMO:** O tema da cegueira, física no caso de Luís de Camões, política, cultural e social no caso do rei e das autoridades eclesiásticas e jurídicas da época, é um dos fios condutores da peça *Que farei com este livro?* de José Saramago, peça teatral cuja aparente simplicidade e espontaneidade de diálogos não disfarçam a ironia do autor ao retratar a mediocridade da corte, a corrupção da inquisição, e a ingenuidade do poeta ao desembarcar da Índia, nas suas tentativas de publicar *Os Lusíadas*. A referência constante à cegueira simbólica do governo e ao estigma social do defeito físico do poeta (frequentemente em autorretrato e depreciação) justapõe-se às alusões da loucura associadas ao talento menosprezado do poeta e aos sonhos grandiosos de conquista do rei. O propósito deste estudo é analisar a construção saramaguiana de Camões como anti-herói numa sociedade em decadência, e que passa pelo uso de metáforas de deficiência física e mental. A partir de estudos de Rosemarie Garland Thomson, Edward Jones e Lennard Davis, esta leitura enfatiza a construção da alteridade deficiente em relação à norma, quando a norma não é propriamente definida. Como ouvimos num certo passo da peça pela voz de Diogo do Couto, “os melhores sonhos são os que se fazem com os olhos abertos, não os da cegueira”; e assim, todas as personagens neste universo diegético lutam pela realização dos seus sonhos, contra a loucura e apesar da cegueira.

**Palavras-chaves:** Camões, Cegueira, Deficiências, Loucura.

**ABSTRACT:** The theme of blindness, physical in the case of Luís de Camões, political, cultural and social in the case of the king and the ecclesiastical and juridical authorities of the time period, is one of the main threads of José Saramago's play *Que farei com este livro?*, a play whose apparent simplicity and the spontaneity of the dialogs does not mask the irony with which the author portrays the mediocrity

of the court, the corruption of the inquisition, and the naivety of the poet as he disembarks from his return voyage from India, in his attempts to publish *Os Lusíadas*. The constant reference to the symbolic blindness of the government and the social stigma of the poet's physical disability (referred to in self-portraits and mockery) are juxtaposed to the allusions of madness associated with the unappreciated talent of the poet and the king's grandiose dreams of conquest. The purpose of this study is to analyze Saramago's depiction of Camões as an anti-hero in a decadent society, a depiction that relies on metaphors of physical and mental disabilities. Drawing from the studies of Rosemarie Garland Thomson, Edward Jones and Lennard Davis, this reading emphasizes the construction of a non-normative other when the norm is not clearly defined. As we hear in a certain passage of the play in the words of Diogo do Couto, "the best dreams are those dreamed with eyes wide-open, not blindly"; and as such, everyone in this diegetic universe strives for the materialization of their dreams, against the power of madness and despite blindness.

**Keywords:** Camões, Blindness, Disabilities, Madness.

No primeiro quadro de *Que farei com este livro?*, a segunda obra dramática<sup>1</sup> de José Saramago, publicada em 1980, um dos protagonistas, Martim da Câmara, íntimo do rei D. Sebastião e secretário de Estado, declara o seguinte, ao observar um dia de nevoeiro: "É de manhãs assim que el-rei mais gosta. É o seu maior prazer cavalgar às cegas" (Saramago, 2015: 29). O propósito deste estudo é analisar a construção saramaguiana de Camões como anti-herói, numa sociedade em decadência. Deixo de lado uma abordagem ideológica do texto que já foi objeto de minucioso estudo por Teresa Cristina Cerdeira e por outros investigadores, estabelecendo, com frequência, paralelos entre as preocupações históricas recuperadas na cena dramática (questões de censura, o destino do Império, o ato de colonização, etc.) e angústias inerentes a um regime totalitário e centralizador, presente em Portugal durante o século XX, explicando "o impudico aproveitamento que o fascismo fez de Camões e de *Os Lusíadas*" (Rebello, 1980: 164).

Por outro lado, não me detenho na rica tradição de textos modernos que propõem uma reescrita de Camões, dramática ou liricamente, como

---

<sup>1</sup> As outras peças de teatro são *A noite* (1979), *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987), *In Nomine Dei* (1993) e *D. Giovanni ou O dissoluto absolvido* (2005).

poeta mal compreendido cuja obra é desprezada. No presente trabalho, respondendo ao desafio do fim da peça, o já muito comentado “Que fareis com este livro?” que nos interpela a repensar e a reinterpretar textos consagrados, ou até menos consagrados, da literatura, abordo o texto pela via do rico terreno dos estudos de deficiência, os chamados *Disability Studies*, uma nova área de acesso teórico aplicada à área da cultura e da literatura: o que aqui me preocupa são os retratos (assim como o autorretrato diegético) da personagem Camões e da sociedade portuguesa, que enfatizam doenças e deficiências reais e que passam também pelo uso de metáforas de deficiência física e mental.

O que se destaca desta leitura é a condição fundamentalmente humana e mortal do artista, figura paradigmática do seu tempo, vítima de incompreensão e menosprezado durante dois penosos anos desde que volta a Lisboa, em abril de 1570, até à primeira impressão d’*Os Lusíadas*, em março de 1572; esta é a época em que Lisboa estava devastada pela peste, epidemia que, por ser tão abrangente, se torna protagonista omnipresente da peça. Esta temporalidade é importante pelo impacto direto que terá na caracterização de Camões: retratando-o nesse momento, e apenas nesse curto momento da sua vida, a peça de teatro despe-o da aura do mítico e jovem poeta, mulherengo e galante estudante coimbrão, o Camões soldado e cavalheiresco, e esperançoso no futuro do país e do seu governo. “Não é,” como nos sugere Horácio Costa, “o Camões épico e cavalheiresco que predomina, mas sim o poeta consciente do descalabro nacional e admoestador [...] das medidas a tomar para superá-lo” (Costa, 1997: 163). De facto, para Costa, Saramago teria escolhido o caminho de um Camões “do meio”: “entre o Super-Camões e o Camões intimista” (Costa, 1997: 163).

O Camões de Saramago é uma versão dessa figura histórico-literária, inserida numa longa tradição de transposições metaliterárias da figura camoniana em peças teatrais. Teófilo Braga, em 1880, na ocasião da publicação do drama *Camões* de Cipriano Jardim, para assinalar o tricentenário da morte do poeta, já enumera 26 composições teatrais, nas quais observa que “Camões é um tipo ideal, uma figura de convenção, sem o mínimo vislumbre de realidade” (*apud* Rebello, 1980: 164). Para Rebello,

foi necessário esperar a obra de José Saramago para que se “transpusesse [Camões] para o palco na sua verdadeira e nobre dimensão humana e histórica” (Rebello, 1980: 164).

É justamente essa humanização de ícone literário que me interessa nesta indagação, uma humanização que se concretiza pela ênfase da teatralização saramaguiana na deficiência física do poeta (a sua cegueira num olho), a par da omnipresença da peste que lembra a mortalidade dos homens e a hierarquia social. De facto, a corte refugiou-se em Almeirim enquanto a sineta da morte ressoava pela cidade, conforme o costume regente na época, distinção social já imortalizada no cânone literário português pela pena de Almeida Garrett no *Frei Luís de Sousa* (1844), com a família fidalga de Manuel de Sousa refugiando-se em Cacilhas à espera de que se limpassem da peste os ares lisboetas. Na peça *Que farei com esse livro?* é, a meu ver, essa nova interpretação de uma realidade crua e visceral – a do poeta cego de um olho e cercado pela peste – que constitui um dos vínculos mais fortes do diálogo estabelecido com os romances de Saramago.

A condição de país doente estende-se à situação da colonização, na explícita referência à Índia. No dizer de Diogo do Couto, “a Índia será, ou cuido que já o é, uma doença de Portugal. Queira Deus que não mortal doença” (Saramago, 2015: 50). Camões, ainda na sua inocência de recém-chegado entusiasmado e esperançoso no futuro do país e do império, diz-lhe que “da Índia não tens falado bem” (Saramago, 2015: 119). A ligação entre Portugal e a Índia é aqui posta em relevo no retorno de Diogo do Couto: “De Portugal não vejo motivo para falar melhor. A ave que foi pôr em Goa os ovos da desgraça, daqui levantou voo” (Saramago, 2015: 119). Esta ideia do contágio que veremos retomado no *Ensaio sobre a cegueira* é aqui vista no plano da política do império.

Ao lado da visão histórica, mas sem coincidência perfeita, a teatralização de Camões é tecida pelo discurso livre do escritor, oscilando “entre a narrativa biográfica mais ou menos fiel, mais ou menos fantasiada, e uma finalidade didática que extrai da luta do artista com o meio social que foi o seu a matéria-prima para o ensinamento que se propõe” (Rebello, 1980: 164). A incidência na experiência de Camões permite uma

perspetivação que sublinha o desfasamento entre o valor de sua obra e a sociedade que o rejeita, uma distinção que verá a evolução do poeta ao chegar esperançoso e inocente, indo pedir a bênção do rei na corte, até à sua humilhação pela indiferença do monarca e dos seus fidalgos, responsáveis pela marginalização e desvalorização da arte nesse seu turbulento regresso à pátria.

O tema da cegueira, física no caso de Luís de Camões, política, cultural e social no caso do rei e das autoridades eclesiásticas e jurídicas da época, é um dos fios condutores desta peça teatral, cuja aparente simplicidade e espontaneidade no plano dos diálogos não disfarçam a ironia do autor ao retratar a mediocridade da corte, a corrupção da Inquisição, e a ingenuidade do poeta ao desembarcar da Índia, nas suas tentativas de publicar *Os Lusíadas*. Na caracterização do rei e do poeta, a cegueira e a loucura vão lado a lado, sendo ambos acusados de cegueira (figurativa no caso do rei, física no de Camões) intimamente ligada à loucura por causa dos sonhos utópicos do rei pelas conquistas da África por um lado, e pelo desejo de publicar *Os Lusíadas*, por outro, empreendimento igualmente pouco realista para a sociedade da corte da época.

A associação de Camões à pátria gloriosa, ideia que ao longo dos séculos se tem articulado com maior ou menor convicção, até vir a ser consagrada no imaginário histórico-literário português nas celebrações do tricentenário da morte do poeta em 1880, investe-se de uma dimensão altamente irónica, ao enfatizar-se, ao longo da peça, a cegueira, a penúria e a desesperação de Camões. O épico terá morrido junto com a patria, sendo a sua imagem repetidamente evocada em momentos de patriotismo ressurgente. Isso reflete-se igualmente na estrutura da peça, tal como lembra Márcio Roberto Pereira num breve ensaio: “Ao dividir a obra em quadros (o que já denota a natureza estática das cenas), Saramago faz uma metáfora da imobilidade de Portugal em contraste com as grandes navegações, cujo maior representatante é Camões” (Pereira, 2014: 148).

A cegueira de Camões, como já foi discutido pela crítica, é parte central da representação do ícone camoniano desde os tempos mais remotos, sabemo-lo bem. Desde os primeiros tempos em que circularam na forma

de retratos impressos, em livros e em gravuras, o olho cego de Camões foi o suficiente para o indicar, mesmo quando a crítica se dividia quanto a qual olho era cego. O retrato de Camões cego de um olho corresponde à representação redutiva da pessoa portadora de deficiência, marcas de diferença física que, como explica Edward Jones no seu livro sobre o estigma social e a psicologia de relações marcadas, se tornam centrais na caracterização da pessoa (Jones, 1984: 9).

Esta ideia é retomada pelo crítico de estudos de deficiência Lennard Davis que indica que estas marcas de diferença física, além de serem sinónimas da identidade da pessoa, fazem com que esta identidade apareça inalterável e indelével (Davis, 1995: 31). Camões, além da sua cegueira num olho, enfatiza a sua falta de mobilidade e a forma como é reconhecido pela pala que o ajuda a caminhar, lamentando que este tipo de deficiências seja indistinguível: “Se perto de mim estiver outro torto, não se sabe quem é Luís de Camões” (Saramago, 2015: 60).

A referência constante à cegueira simbólica do governo e ao estigma social do defeito físico do poeta (frequentemente em autorretrato e de forma depreciativa) justapõem-se às alusões de loucura associadas ao talento menosprezado do poeta e aos sonhos grandiosos de conquista do rei. Sendo assim, *Que farei com este livro?* anuncia o importante uso da deficiência como metáfora na tradição saramaguiana, que terá a sua maior expressão em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), ou no cuidado com que o autor retrata, em modo pós-moderno, deficiências físicas e mentais no universo das suas personagens, tais como Baltazar maneta em *Memorial do Convento* (1982) ou a subtil deficiência física, também do braço, de Marcenda em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984).

Além da frase acima citada que se refere à preferência do rei por cavalgar “às cegas” por manhãs de nevoeiro, o regente é retratado como ouvinte seletivo de umas poucas pessoas (os Câmaras, o confessor, o secretário de Estado...) (Saramago, 2015: 31), mas faz-se de surdo perante D. Catarina e Camões. Nas palavras do Cardeal, coloca-se a questão fundamental do governo de Portugal: “A mim mesmo pergunto quem governa realmente o reino. El-rei D. Sebastião, ou o desvario daqueles que o arrastam, adulando-o. Ou será el-rei o cego e transviado?” (Sara-



mago, 2015: 39). Estendendo essa perspectiva até ao ponto de vista de quem esteve nas colónias, Diogo do Couto sublinha a sua decepção, que poderia ser coletiva: “Na Índia não pensávamos que o reino fosse esta barca sem leme nem mastro” (Saramago, 2015: 65).

Estas referências aludem, de uma forma talvez demasiada óbvia, à confusão da liderança, à mentalidade míope da governança, à obscuridade do cenário inquisitorial do país, tudo isso engolido pela peste. Pior cenário para o poeta publicar o seu *opus magnum* não podia haver. Talvez por essa razão as referências à mudez de el-rei sejam mais emblemáticas que a voz de Camões na peça de teatro: “Ainda não sei, até hoje, como é a voz de el-rei D. Sebastião” (Saramago, 2015: 108), lamenta o protagonista.

A atitude do rei é explicitamente articulada nas indicações cénicas que o autor (neste caso refiro-me ao autor Saramago) inclui no texto: depois da imploração de Camões, querendo “que as ouça a corte, algumas oitavas,” frente a el-rei que lhe dá as costas, lemos nas entrelinhas: “(D. Sebastião, que tem ouvido indiferente, avança para o outro lado e retira-se, levando atrás de si todo o séquito, incluindo a figuração que estivera presente desde o princípio da cena...)” (Saramago, 2015: 80). Este gesto de Camões tentando falar diretamente com el-rei é interpretado como um ato de loucura pela dama da rainha, Francisca de Aragão, que o chama à realidade, “Foi um loucura, Luís Vaz. Onde tendes vivido para acreditar que el-rei vos ouviria, ali, na passagem para o Conselho?” (Saramago, 2015: 86).

Por ser mal recebido, o artista, ele próprio, perde a fala, mudez que a sua mãe Ana de Sá contrasta com a sua alegria prévia, antes da ida para o Oriente: “O meu alegre Luís que foi, vive calado hoje, como se tivesse um colar de ferro apertado na garganta, quase não me fala” (Saramago, 2015: 55). Essa noção da fala, meio comunicativo por excelência, torna-se simbólica da afirmação do poeta – ou a falta dela – no meio social. Não fala, cala-se, por não ter com quem dialogar, numa sociedade que nega a importância ou, como no caso da sua mãe, não percebe a sua escrita. Ana de Sá, mulher simples e iletrada do bairro da Mouraria, pouco percebe da escrita de seu filho:

Muito do que diz não sei entender, é tudo um falar de deuses e deusas, nomes de terras e mares desconhecidos, prodígios, coisas nunca vistas, quem, neste bairro da Mouraria, seria capaz de imaginar o mundo assim? [...] Há dias pedi-lhe que me lesse uma passagem mais clara, que pudesse chegar melhor ao meu entendimento, e ele pôs-se a olhar para mim com um ar muito grave, e depois de procurar leu-me a fala do velho que esteve na partida das naus para a Índia. (Saramago, 2015: 51)

Este comentário sobre a opacidade do texto não é nada inocente e recorda-nos aquilo que por muitos foi considerado a maior loucura da história lusitana, articulado claramente na fala do Velho do Restelo. É isso também que nos lembra Saramago, num certo passo da peça pela voz de Diogo do Couto: “Os melhores sonhos são os que se fazem com os olhos abertos, não os da cegueira” (Saramago, 2015: 66). Todas as personagens neste universo diegético lutam pela realização dos seus sonhos, contra a loucura e apesar da cegueira. Quem terá a visão mais empobrecida nesse andar da vida: um poeta meio cego, que terá voltado “da Índia sem riqueza nem esperança de a ter, com a saúde perdida” (Saramago, 2015: 89) e nada mais que os seus versos, ou um rei com sonhos de conquista grandiosa sem ter conhecido a realidade cruel dos Descobrimentos? Tal como resume Damião de Góis, “falta a Portugal espírito livre, sobeja espírito derrubado. Falta a Portugal alegria, sobejam lágrimas. Falta a Portugal tolerância, sobeja prepotência” (Saramago, 2015: 107).

Nem o rei nem o Conde de Vidigueira se mostram dignos das honras que Camões canta ao próprio rei e a Vasco de Gama, avô do Conde. O Conde de Vidigueira também faltará ao respeito ao poeta, devolvendo-lhe os papéis da epopeia que não havia encomendado: “Sois poeta e bem-falante, senhor Luís Vaz. Ficai com a glória do vosso bem falar e bem escrever, que a casa da Vidigueira não precisa de quem lhe cante as glórias, ou pagará a encomenda que fizer para lhas cantarem” (Saramago, 2015: 102). A devolução física da epopeia ao poeta, gesto simbólico de desprezo e de rejeição, juntamente com as palavras ásperas pronunciadas, são duplamente sentidas: porque Camões seguiu a rota de Vasco da Gama e porque essa é a viagem gloriosamente cantada na sua obra, como

é sabido. D. Maria de Ataíde acrescenta à rejeição física pela devolução da epopeia uma maldição cruel: “Cego seja do outro olho o vilão ruim,” maldição que ressoa por vozes diversas que praguejam a seguir – “Cego seja, cego seja” (Saramago, 2015: 102) –, como se se tratasse de um coro de tragédia clássica e como se se conseguisse, por estas palavras cruéis, impor uma calamidade maior desejando-se ao poeta cegueira no outro olho. Apenas Frei Manuel da Encarnação tenta justificar aquilo que a corte e os demais consideram a cegueira social de Camões: “Perdoemos ao louco o seu pouco juízo” (Saramago, 2015: 103), diz o Frei.

Nestas cenas vemos como, pelos ataques verbais e pelas etiquetas que certas pessoas impõem a Camões, manifestando-se contra ele, se presume que a deficiência anula quaisquer outras qualidades ou aptidões físicas ou mentais do poeta. Assim, reduz-se a complexidade da sua pessoa a uma característica única – tal como teoriza Rosemarie Garland Thomson, num texto fundamental dos estudos de deficiência, *Extraordinary Bodies*, de 1997: “The assumption that a disability cancels out other qualities, reducing the complex person to a single attribute” (Thomson, 1997: 12). Por outro lado, no entender de Camões e dos seus companheiros das artes, os cegos são a corte, el-rei e o povo, reflexo da inércia e da decadência de Portugal. A ironia da situação atinge o seu apogeu quando lembramos que foi ao serviço da pátria, em Ceuta, enquanto Camões participava no empreendimento de engrandecer as terras nacionais, que o poeta terá perdido o olho. Para Damião de Góis, amigo e confidente, o livro há de ser publicado quando houver olhos para o lerem e é nisso que está a diferença: “A parte que ficar vencedora fará que seja o livro lido com os olhos que mais lhe convierem” (Saramago, 2015: 115). As formas diferentes de se interpretar o livro é um dos fios condutores da peça que de uma forma análoga se compara à fabricação de uma nau que, ao ser construída de uma certa forma pelos carpinteiros, poderá vir a ter outros fins. É o que ouvimos primeiramente nas palavras de Damião de Góis (“Faz o carpinteiro uma nau, não tarda que lhe venham dizer que é caravela”) (Saramago, 2015:116), ideia retomada pelo próprio poeta que se resigna ao fado que não poderá controlar (“A nau fabricam-na

os carpinteiros e os calafates, mas quem no fim a há de governar é o capitão”) (Saramago, 2015: 168).<sup>2</sup>

Além da cegueira, característica fundamental da sua figuração, cenas do poeta no ato de escrever e a ler os seus versos, ocupam uma parte importante da peça. Inserindo-se numa longa tradição artística, tanto cénica quanto cinematográfica pela qual se encena o génio atormentado, a sobrevivência de Camões no teatro de uma forma geral não dispensa o ato de escrever e de tentar publicar a sua obra. Na realidade, o processo criativo e a exploração da obra de um escritor são difíceis de encenar, mas no caso do Camões de Saramago, o autor consegue colocar no palco a escrita, algo penosa e não menos simbólica, da dedicatória de Camões ao rei, marcando o contraste entre o entusiasmo e a fidelidade do poeta com a mentalidade fechada do rei. Num certo trecho, lendo os versos d’*Os Lusíadas*, Camões pondera a colocação da dedicatória a el-rei, num trecho que marca o contraste entre o idealismo dos versos, a evocação endeusada às “Tágides minhas”, e a omnipresença da peste e a morte pelo toque da sineta.

A peste na cidade, além da sua realidade histórica, torna-se uma metáfora de uma cidade em decadência, uma sociedade podre e moribunda, epidemia da qual apenas a corte, deslocando-se para fora da cidade, consegue escapar. Esta metáfora da sociedade como um corpo, imagem dominante para indicar a autoridade governante desde os remotos tempos de Platão e Aristóteles, sublinha a hierarquia social, da cabeça aos pés, inevitável e imutavelmente, tal como nos lembra Susan Sontag no seu *Illness as Metaphor*: a doença representa o lado vulnerável e oneroso da cidadania. No caso de *Que farei com este livro?*, este papel é desempenhado pela recordação constante da peste. A mãe de Camões, Ana de Sá, pressente essa omnipresença da morte e evoca a ironia de o filho ter sobrevivido aos perigos do ultramar: “Para vir morrer por esta peste que todos os dias mata famílias inteiras, é porque não há justiça no céu” (Saramago, 2015: 56).

---

<sup>2</sup> Esta ideia é estudada de uma forma aprofundada na análise de David Frier, “Text and Meaning in Two Dramas by José Saramago.”

A imagem do poeta “seco e vazio” sintoniza com o estado da cidade que ele encontra ao regressar, “fechada, atribulada de doença e em tão grande mortandade,” a tal ponto que não pensa poder escrever: “[Neste contexto] que pode um poeta compor?” (Saramago, 2015: 62), pergunta-se Camões. Como indicam Pascolati e Silva, “não é o bardo endeusado que protagoniza a peça de Saramago, mas, sim um Camões humanizado, o que vai ao encontro de uma das principais características do chamado novo romance histórico: a adoção de personagens históricas ilustres, arrancadas do mármore que as envolve, vistas em sua humanidade” (Pascolati e Silva, 2013: 159).

Além da corporalidade da doença e da deficiência, Saramago constrói a humanização de Camões pelas suas relações: a ligação familiar com Ana de Sá, apresentada como sua mãe, conversas pessoais com amigos de longa data, Damião de Góis e Diogo do Couto, e a relação amorosa com Francisca de Aragão. É pelos seus diálogos com Francisca de Aragão que Camões se autorretrata e assim fazendo enfatiza o seu posicionamento de alteridade em relação à norma física, isso é, a norma do corpo sem marcas visíveis de deficiência.

Nesse processo de sua autoanálise e de autorretrato, parece que Camões procura desculpas para não poder mais ter uma relação com ela ou para justificar o fim inevitável dela, sendo cego e sem fortuna, e por ser um homem que, nas suas próprias palavras, “sou um homem que amou muitas mulheres, e a cada uma muito amou” (Saramago, 2015: 90). A posição social de Francisca, a sua beleza e riqueza, também lhe surgem como impedimentos. Diz Camões à sua antiga amante: “Tu, no paço, eu na Mouraria; tu, formosa, eu cego e velho; tu, de seda, eu de mau pano; tu, de mesa farta, eu de mesa escassa” (Saramago, 2015: 168-169), todas circunstâncias que o impedem de a amar.

Juntamente com a sua cegueira, as consequências do inevitável processo de envelhecimento levam Camões a desistir desse amor, duvidando que, sem fingimento, tão-pouco poderá ele amar (Saramago, 2015: 172). David Frier interpreta este fim da relação como um exemplo de “resignação melancólica” (Frier, 1998: 220). Além desse sentimento no plano amoroso, a resignação estende-se ao destino do seu livro. Assim,

Camões e talvez, por extensão, todo artista criador, deve aceitar o fado que será o objeto que criou, fazendo com que se transforme pela voz do poeta a pergunta titular de “Que farei...?” na provocação “Que fareis...?”, indicando assim a posição de Camões, escritor e criador, como espectador impotente.

Se neste contexto se percebe a nostalgia e talvez até o desespero do vate, noutras circunstâncias da peça o protagonista Camões refere-se à falta do seu olho com humor, sempre enfatizando a correlação entre o defeito físico e a capacidade cognitiva de perceber o mundo à sua volta. Assim, referindo-se à fortuna de ter uma mãe excepcional, ele reflete: “Não me lembro que assim fosse quando parti para a Índia. Ou então era eu que não tinha olhos que a vissem. (Sorri) É certo que já nesse tempo me faltava este” (Saramago, 2015: 60).

Para concluir, volto ao desafio que lembrei no começo deste trabalho, a pergunta final que paira sobre esta indagação: por que Saramago terá escolhido a forma de uma peça teatral para revisitare a época de Camões assim como a sua representação de homem deficiente e artista mal compreendido na sua época. Como o próprio Saramago afirmou, tal como no caso das outras peças de teatro, escreveu *Que farei com este livro?* por convite: na preparação das celebrações camonianas de 1980 achou “piada à ideia e [escreveu] a peça sobre o Camões” (Reis, 2015: 114); além de afirmar que “nunca escreveria um romance de que fosse herói ou protagonista o Luís de Camões” (Reis, 2015: 113). No Discurso do Prémio Nobel, proferido na Academia Sueca em 7 de outubro de 1998, Saramago refere-se justamente a esse final da peça em que ecoa

aquela [pergunta] que importa verdadeiramente, aquela que nunca saberemos se alguma vez chegará a ter resposta suficiente: Que fareis com este livro? (...) Humildade orgulhosa (...) e obstinada, esta de querer saber para que irão servir amanhã os livros que andamos a escrever hoje, e logo duvidar que consigam perdurar longamente (até quando) as razões tranquilizadoras que acaso nos estejam a ser dadas ou que estejamos a dar a nós próprios. (Saramago, 1998: 152-153)

Tal como interpreta Teresa Cristina Cerdeira, essa pergunta coloca “em cena o texto de *Os Lusíadas* como livro fundador de uma cultura” (Cerdeira, 2000: 225). E assim, a responsabilidade, tanto como leitores de Camões como de Saramago, fica-nos a nós no sentido de assegurarmos a relevância dinâmica e sempre renovada das suas obras. Se a dramaturgia de Saramago é das áreas menos estudadas da sua obra literária, isso não impede que as ideias que nela lemos continuem a empurrar-nos à reflexão, propiciando condições para que, parafraseando o protagonista Damião de Góis, a diferença esteja nos olhos que a lerem e que seja lida com os olhos que mais lhe convierem (Saramago, 2015: 115).

## Referências

- CERDEIRA, T. (2000). *O avesso do bordado*. Lisboa: Caminho.
- COSTA, H. (1997). *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Caminho.
- DAVIS, L. (1995). *Enforcing Normalcy: Disability, Deafness and the Body*. London e New York: Verso.
- FRIER, D. (1998). ‘In the Beginning was the Word’: Text and Meaning in Two Dramas by José Saramago. *Portuguese Studies*, 14: 215-226.
- JONES, E. et al. (1984). *Social Stigma: The Psychology of Marked Relationships*. New York: W. H. Freeman and Company.
- PASCOLATI, S. e Silva, C.R.G. (2013). Ficção e história na recriação de Camões por Saramago. *Signótica*, 25(1), 157-177.
- PEREIRA, M.R. (2014). Camões revisitado (sobre *Que farei com este livro?* de José Saramago). *Migulim – Revista Eletrônica do Netlli*, 3(1), 145-153.
- REBELLO, L.F. (1980). Posfácio talvez supérfluo. In J. Saramago, *Que farei com este livro?* (159-167). Lisboa: Caminho.
- REIS, Carlos. (2015). *Diálogos com José Saramago* (2.<sup>a</sup> ed.). Porto: Porto Editora.
- SARAMAGO, J. (1998). Discurso pronunciado na Academia Sueca. In R. Viel, *Um país levantado em alegria* (145-161). Porto: Porto Editora.
- (2015). *Que farei com este livro?* Porto: Porto Editora.

SONTAG, Susan. (1990). *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*. New York: Picador USA.

THOMSON, R.G. (1997). *Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia University Press.



LAURA VENTURA

ORCID: 0000-0003-2981-1483

**SARAMAGO CRONISTA:  
EL HOMBRE FRENTE AL ESPEJO**

**SARAMAGO AS A CHRONICLER:  
THE MAN IN FRONT OF THE MIRROR**

**SARAMAGO CRONISTA:  
O HOMEM CONTRA O ESPELHO**

**RESUMO:** “Las crónicas dicen todo aquello que soy como persona”, escribió José Saramago y agregó a esta afirmación una clave más para explorar su obra y su figura: “Todo está en las crónicas”. La crónica, por lo tanto, constituye mucho más que un punto de partida para estudiar la narrativa, tanto de ficción, como de no ficción (columnas, editoriales y ensayos) del escritor. Explorar sus crónicas implica ubicar el pensador e intelectual frente al espejo. La mayoría de la producción de crónicas del autor portugués se produjo en la década del setenta, cuando, en los Estados Unidos, un grupo de periodistas se adjudicaban la creación de un nuevo género y estilo denominado Nuevo Periodismo. Saramago forjó en aquel momento su propia experiencia como cronista por un andarivel paralelo y original que, a menudo no se menciona, quizá porque su tan prestigiosa producción de ficción haya opacado sus propias piezas de no ficción. Saramago sostenía en entrevistas y conferencias la honestidad con la que se expresaba en diversos ámbitos, así como también criticaba al periodismo servil. A esta virtud se le debería sumar su mirada y estilo plasmados en una creación artística híbrida y compleja. “La crónica es el encuentro de dos discursos: el literario y el periodístico”, sostiene Susana Rotker. ¿Cómo era, por lo tanto, y en términos de la investigadora venezolana, este encuentro saramaguiano? En un escenario en el que la crónica hispanoamericana goza de excelente salud –sus exponentes se han autodenominado Nuevos Cronistas de Indias– resulta vital explorar la producción de las crónicas de Saramago y destacar las cualidades de la más personal de sus prosas.

**Palabras clave:** Saramago, crónica-no ficción-Nuevo Periodismo.

**ABSTRACT:** “The chronicles say everything that I am as a person,” José Saramago wrote and added to this statement one more key to explore his work and his figure: “Everything is in the chronicles.” The chronicle, therefore, is much more than a starting point to study his narrative, both fiction and nonfiction (columns, editorials and essays).

Exploring his chronicles implies placing the thinker and intellectual in front of the mirror. Most of the production of the chronicles by the Portuguese author occurred in the seventies, when, in the United States, a group of journalists were being awarded the creation of a new genre and style called New Journalism. Saramago forged at that time his own experience as a chronicler for a parallel and original lifeline that is often not mentioned, perhaps because his prestigious fiction production has overshadowed his own nonfiction pieces. Saramago repeated in interviews and conferences the honesty with which he expressed himself in various fields, as well as criticized servile journalism. To this virtue should be added his look and style embodied in a hybrid and complex artistic creation. "The chronicle is the meeting of two speeches: the literary and the journalistic," says Susana Rotker. How, therefore, and in terms of the Venezuelan researcher, was this Saramaguian encounter? In a present scenario in which the Hispanic chronicle enjoys excellent health – its exponents have called themselves New Chroniclers of the Indies – it is vital to explore the production of the Saramago chronicles and highlight the qualities of the most personal of their prose.

**Keywords:** Saramago, Chronicle-non fiction, New Journalism.

**RESUMO:** As crônicas dizem tudo o que eu sou como pessoa", escreveu José Saramago e acrescentou a essa afirmação mais uma chave para explorar seu trabalho e sua figura: "Tudo está nas crônicas". A crônica, portanto, é muito mais que um ponto de partida para o estudo da narrativa, tanto de ficção quanto de não-ficção (colunas, editoriais e ensaios) do escritor. Explorar suas crônicas implica colocar o pensador e o intelectual na frente do espelho. A maior parte da produção de crônicas do autor português ocorreu nos anos setenta, quando, nos Estados Unidos, um grupo de jornalistas foi premiado com a criação de um novo gênero e estilo chamado Novo Jornalismo. Saramago forjou naquele tempo sua própria experiência como cronista de uma linha de vida paralela e original que muitas vezes não é mencionada, talvez porque sua prestigiosa produção de ficção tenha ofuscado suas próprias peças de não-ficção. Saramago manteve em entrevistas e conferências a honestidade com que se expressou em vários campos, bem como criticou o jornalismo servil. A essa virtude deve ser adicionado seu visual e estilo incorporados em uma criação artística híbrida e complexa. "A crônica é o encontro de dois discursos: o literário e o jornalístico", diz Susana Rotker. Como, portanto, e em termos do pesquisador venezuelano, foi esse encontro saramaguiano? Em um cenário em que a crônica hispana goza de excelente saúde -seus expoentes se autodenominam novos cronistas das Índias- é vital explorar a produção das crônicas de Saramago e destacar as qualidades dos mais pessoais de sua prosa.

**Palavras-chave:** Saramago, Crônicas de não-ficção, New Journalism.

## I. Introducción

Hispanoamérica cuenta en el presente, en los primeros años del siglo XXI, con autores, plumas virtuosas, abocadas a la crónica. Goza este

género de excelente salud, con instituciones propias que velan por su salud (Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, Fundación Tomás Eloy Martínez, etc.), festivales, colecciones editoriales, publicaciones especializadas y escuelas que brindan talleres para impartir las técnicas de esta artesanía. Se ha ganado mucho territorio en estas discusiones que tienen varias décadas de batallas retóricas, entre ellas, la aceptación de la crónica como un género literario. Claro que la crónica es un sustantivo que posee muchos siglos de vida. Precisa Ana Carolina Cangeni que fue a partir del siglo XIX, en Francia, cuando la crónica, de la mano del periodismo, comenzó a ser reconocida como una pieza literaria (CANGENI, 2018, p.54). El término se ha revitalizado en Hispanoamericana, que ha cobrado nuevo vigor, impulsado por aquel colectivo de escritores, cuyos principales voceros –pero no los únicos– son Elena Poniatowska y Martín Caparrós, autor de *Lacrónica*. Este colectivo amplio se ha autodenominado “Los nuevos cronistas de las Indias” (PONIATOWSKA, 2008, s./p.). Existe un pionero de este debate, un autor que planteaba los alcances de este discurso mientras el Nuevo Periodismo estadounidense o *New Journalism* estaba en plena eclosión: José Saramago. Él ingresaba en estas disquisiciones ya en 1969 en piezas a las que por entonces denomina “crónicas”. Este trabajo se centra en dos volúmenes que recopilan estos textos: *De este mundo y del otro* (publicadas en el diario *A Capital* entre 1968 y 1969) y *Las maletas del viajero* (publicadas en el diario *A Capital* en 1969 y en el semanario *Jornal do Fundão*, entre 1971 y 1972). Varias décadas después de estas publicaciones decía Saramago en una entrevista en el diario *O Globo*, de Río de Janeiro:

Mientras escribía las crónicas que luego reuní en el volumen *Las maletas del viajero* y también en el otro que titulé *De este mundo y del otro*, ni se me pasó por la cabeza que un día escribiría novelas. Sin embargo, es cierto que éstas no se comprenderán enteramente sin la lectura de las crónicas. Dicho de otro modo: en las crónicas se encuentra el embrión de todo lo que creció y prosperó después... Ahora me doy cuenta de que, de una manera inconsciente, entonces ya me indicaba a mí mismo la dirección que tomaría mi trabajo a partir de finales de los años setenta (SARAMAGO, 2010, p.332).

Saramago plantea de modo temprano el encuentro del periodismo con la literatura, sus límites y sus alcances. Susana Rotker define a la crónica a partir del encuentro de ambos discursos (ROTKER, 2005, p.133). A fines de los sesenta se anticipaba el autor portugués a un debate que luego emergería sobre el estilo del periodista, su identidad, su sello, y, en definitiva, como un rechazo a la pirámide invertida que buscaba sacralizar a la objetividad.

Bien sé que los tiempos, aquí para nosotros, no están para crónicas. Dividido entre el título de la primera página y el boletín meteorológico (o no), entre las noticias del extranjero y las actividades locales –el lector aparta los ojos cargados de preocupaciones o con billetes para las evasiones posibles. ¿Crónicas? ¿Qué es eso? ¿Pretextos, o testimonios? (SARAMAGO A, 2013, p.39)

Para Saramago las crónicas no son información que deba ser publicada de modo urgente, aunque eso no quite la necesidad de que sea necesario escribir y difundir aquellos textos. Una crónica no implica evasión, no es exponerse meramente a una información, a un dato objetivo, sino que es una obra de arte confeccionada con un hecho verdadero. Además, al referirse a los testimonios que la integran, destaca un rasgo clave de las crónicas que es su carácter polifónico. El escritor mexicano Juan Villoro, uno de los exponentes de la crónica hispanoamericana actual, definió al género con una metáfora:

Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornotorinco de la prosa. Saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona. De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos

como debate: la “voz de proscenio”, como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar (AGUDELO, 2012, p.15).

El carácter híbrido de las crónicas permite que cada cronista, utilice dosis mayores o menores de cada género, diversos elementos según su propio estilo. En las crónicas de Saramago se puede reconstruir su árbol genealógico, la vida de sus ancestros en diferentes momentos de la vida de estas personas. En “Retrato de antepasados” se remonta a la noche de bodas de sus abuelos y también escribe un texto para y sobre abuela en “Carta a Josefa, mi abuela”. Esta dama no sabe leer, pero su oralidad está plagada de relatos, fábulas y mitos. En “Molière y la Curruca” habla de su encuentro con la lectura desde pequeño y recuerda sus años como zagal de pastor en “Y también aquellos años”. Estos son apenas datos, pinceladas de una vida. Señala el mismo Saramago que va mucho más allá en su literatura y que aquello que el Autor –con mayúscula– incluye en sus textos no es su “biografía linealmente contada, cuántas veces anodina, cuántas veces sin interés, sino otra, la vida laberíntica, la vida profunda, aquella que él difícilmente osaría o sabría contar con su propia voz o su propio nombre” (SARAMAGO, 2018, p.243). Hay también elementos del ensayo que se hallan en sus crónicas, por ejemplo, en “Las palabras” o “La palabra resistente”. El teatro tiene un espacio central en estas prosas de no ficción, no solo por el reconocimiento a los elementos de la dramaturgia, por ejemplo, escribe “Si cupieran en esta crónica citas literarias, sería el momento de meter aquí el monólogo de Hamlet cuando tropezó con la calavera de Yorick” (SARAMAGO A, 2013, p.57). Innova en los géneros, en las convenciones y escribe una crónica dramaturgica, por su forma y estructura, llamada “Teatro todos los días”. No curiosamente, en esta crónica, los personajes no tienen nombre. Se llaman “primer actor” y “segundo actor”. Villoro distingue al teatro contemporáneo del grecolatino en su definición sobre la crónica. En el caso de este último, se encuentra en su esencia, a través de la polifonía, la naturaleza de las crónicas. “Hablo y escucho, y estas voces son, entre todas, las únicas que la letargia” (SARAMAGO A, 2013, p.66). Sobre este aspecto y sobre han

resistido a la importancia vital de la palabra en la crónica se regresará más adelante.

En el caso de Saramago, un purista de la crónica en el siglo XXI quizá destacaría que estos textos no son todos de neto corte realista, puesto que hay crónicas con elementos del absurdo, como “El crimen de la pistola”, en la que un revolver, como si tuviese rasgos humanos, sin que nadie presione el gatillo, asesina a su dueño. También hay elementos fantásticos en sus crónicas, como “La niña y el columpio”, y hasta un cuento de hadas, como “El lagarto”. Pero es el mismo cronista quien advierte que todas las crónicas que publica son verdad y que, si no lo aparentan, es porque son una particular “reinterpretación de una noticia” y porque “hay mentiras que pasan por verdades y verdades que pasan por mentiras” (SARAMAGO B, 2013, p.54). De todos modos, el mismo Saramago juega con la categorización de los géneros, si no, recuérdese que *Ensayo sobre la ceguera*, a pesar de su título, es una novela. Y mucho más allá del realismo aparece un universo al que invita a ingresar el cronista, con sus propias dudas antes que con sus certezas. Saramago, como indica el título de la antología *De este mundo y del otro*, precisa en “La aparición” que contará una historia que pertenece a ese “otro mundo” en un texto que, renglones después, califica de “crónica”. De modo constante Saramago señala los dos mundos, pero nos los opone, sino que algo del “otro” al menos está presente –no material, como fantasmas o apariciones– en el mundo al que pertenece el cronista, es decir, “este” mundo.

En sus crónicas, Saramago sostiene que el hombre como ser racional está expuesto a un peligro que puede incluso convertirse en plaga. “Le duele el pensamiento” (SARAMAGO A, 2013, p.96) cuando no ejercita su reflexión, cuando no indaga sobre su existencia y sobre su muerte, sobre el devenir de la humanidad, sobre sus libertades en el marco de un sistema económico y político particular. “[...]«¿Qué seremos mañana?» es para mí una obsesión, una voz murmurante, un grito en ciertas horas de silencio” (SARAMAGO B, 2013, p.167).

El problema del tiempo se evidencia en estas crónicas. En “Nadie se baña las dos veces en el mismo río”, emerge una prosa poética, de corte machadiano, un poeta que tanto admiraba Saramago. En *Los poemas*

*posibles* aparece la mención explícita a Machado y es precisamente con unos versos sobre el tiempo donde invocará al poeta español:

Demos tiempo al tiempo:  
Para que el vaso rebose/  
hay que llenarlo primero  
(SARAMAGO 2010, p.16).

La experiencia de la temporalidad es fundamental en la vida del hombre en este mundo. Es una experiencia psicológica, bergsoniana, difícil de cuantificar y de medir. El tiempo es un misterio, un enigma que desvela al cronista (término que etimológicamente posee la voz *ˆ*tiempoˆ): “(...) Me di cuenta de que el tiempo, pese a los estragos que en nosotros hace, no tiene mucha importancia: estar vivos es ya de por sí una victoria” (SARAMAGO A, 2013, p.30). En “El crepúsculo inevitable”, el cronista está frente a una puesta de sol y sostiene: “y vivimos ahora un breve intervalo de tiempo diferente, una suspensión de vida, un minuto que no pertenece al mundo en general, sino a nuestro mundo particular” (SARAMAGO A, 2013, p.57). La crónica permite registrar los hechos de una vida breve dentro de la eternidad, donde el tiempo no tiene principio ni fin (SARAMAGO A, 2013, p.67) ni medida (SARAMAGO A, 2013, p.90)

El tema del viaje aparece también en estas antologías de crónicas desde el mismísimo título: *Las maletas del viajero* y *De este mundo y de otro*. Existen dos tipos de viajes: el primero, un desplazamiento geográfico y se advierte a menudo porque los personajes se desplazan en diversos sentidos. Uno de los más recurrentes es un viaje hacia el “interior”, un viaje metafórico (así como Blimunda Sietelunas, en *Memorial del convento*, tenía el extraño poder que le permitía observar el interior de las personas y de las cosas). A su vez, aparece gente camino a su trabajo, es decir, desde la periferia urbana al centro o hacia la ciudad, como en “A veces la mañana ayuda” y también en algunas crónicas el narrador ingresa en el interior de los hogares y le pide al lector que lo invite, que lo deje ingresar en su casa, por ejemplo, como lo efectúa en “Navideña crónica”. El segundo es un desplazamiento en el tiempo

(como en “La desnuda verdad” o en “Retrato de antepasados”). Cita el cronista saramaguiano *Viajes por mi tierra*, de Joao de Almeida Garrett, al que le dedicará muchas décadas después *Viaje a Portugal* por ser su inspiración para escribir un texto de estas características, sobre un territorio y su gente, “un país de gente callada” (SARAMAGO B, 2013, p.150). Albert Chillón se refiere al vínculo tan cercano entre la crónica y el relato de viajes, una relación isocrónica, donde, en simultáneo se comenta y explica aquello que se ve. Viajar implica para Saramago salir de la caverna, conocer, ver la realidad con ojos propios y una transformación interior (CHILLÓN, 1999, p.121).

El viajero viajó por su país. Esto significa que viajó por dentro de sí mismo, por la cultura que lo formó y está formando, significa que fue, durante muchas semanas, un espejo que refleja imágenes exteriores, una vidriera transparente que luces y sombras atravesaron, una placa sensible que registró, en tránsito y en proceso, las impresiones, las voces, el murmullo infinito de un pueblo (SARAMAGO, 1995, p. 9).

En este viaje hacia el interior de un país, aparecen escenarios y geografías donde predomina la naturaleza y lo bucólico. “Os estoy hablando de un río que es como un ser vivo en el que se incrustaron otros seres vivos. Hay entre ellos un diálogo” (SARAMAGO A, 2013, p.36). Es este hombre en particular, en este *locus amoenus*, el que le interesa describir, su interior, sus voces y, como indica en la cita anterior, ubicarlo frente a un espejo.

## II. La intrahistoria portuguesa

El cronista de estas prosas le escribe a un lector contemporáneo que está al tanto de la noticia que comenta la primera persona de la narración. Las crónicas de Saramago se enmarcan dentro de una tradición literaria. Así, por ejemplo, nombra la *Crónica de Don Juan I*, a la que califica incluso de “obsesión” (SARAMAGO A, 2013, p.141).



Las crónicas de Saramago irán tomando un matiz más político, como las que aparecen en *Apuntes*, evidenciando su destreza retórica, bien señala Gomes Thimotéo (GOMEZ THIMÓTEO, 2013, p.184). Pero la dimensión política aparece de otro modo menos explícito en sus primeras crónicas, ya que existe en ellas un afán por democratizar a sectores marginales, con escaso o nulo acceso a los medios de comunicación. Martín Caparrós sostiene que la crónica es siempre política. En este caso no lo es en el sentido de que sean columnas políticas o que se refieran a un líder en particular, pero sí lo son porque buscan mostrar y describir aquello que los grandes medios de comunicación no transmiten, buscan reflejar “las vidas de todos, de cualquiera” (CAPARRÓS, 2013, p.55).

Hay un concepto que ilumina a la crónica hispánica, entendida en términos de relato de no ficción, propuesta por Miguel de Unamuno: la *intrahistoria*. Esta idea se refiere a la construcción de textos donde aparece “la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana” (UNAMUNO, 1972, p.109-110). Es decir, se les dedica un espacio a vidas anónimas, a hombres y a mujeres ignorados en un escenario particular. Son esas voces que no aparecen en los diarios o periódicos ni en los libros de Historia, pero cuyas vidas construyen un mosaico poderoso y complejo de ideas, necesidades, costumbres, valores y sueños las que le interesan al narrador. Unamuno comprendió, tanto en la ficción como en la no ficción que los “personajes” no tienen vida solo en el papel, sino que son entidades clave de todo texto. La concepción de Unamuno y de Saramago sobre la trascendencia (la religión y otras esferas del saber y del plano intelectual) es diferente, pero sin ingresar en aquel debate, hay un punto en común en aquel concepto que ambos exploran. “Tengo un enorme respeto por los historiadores. Creo que realizan una tarea de mucha responsabilidad y minucia”, comienza la crónica “El derecho y las campanas” (SARAMAGO A, 2013, p.121), donde distingue la historia de la Historia. Este cronista encuentra en este género un modo de abordar la historia con su mirada particular, retratando la intrahistoria del pueblo portugués: “Se me había metido en la cabeza hacer obra de historiador,

excavar en textos y memorias de otros hasta encontrar el venero de agua libre, la verdad purísima. Al cabo de un año desistí” (SARAMAGO B, 2013, p.130).

Es en la cotidianidad donde encuentra Saramago, a partir de un ejercicio de empatía, a través de una agudización de su mirada hacia el otro y de su oído, la inspiración como narrador, poeta y dramaturgo:

¿Qué hacemos, los que escribimos? Nada más que contar historias. Contamos historias los novelistas, contamos historias los dramaturgos, contamos también historias los poetas, nos las cuentan igualmente aquellos que no son, y que no llegan a serlo nunca, poetas, dramaturgos o novelistas. Incluso el simple pensar y el simple hablar cotidiano son ya una historia (SARAMAGO, 2018, p. 240).

El cronista saramaguiano incluso retrata a un personaje anónimo de la historia en “Las memorias ajenas”, un héroe del 5 de octubre: “Aquí se habla solo de simplezas cotidianas, pequeños acontecimientos, leves fantasías” (SARAMAGO B, 2013, p.47). A este cronista le interesa la intrahistoria porque es allí donde emergen los seres individuales y porque permite además un gran despliegue de herramientas narrativas.

La historia de las personas está hecha de lágrimas, algunas risas, unas pocas pequeñas alegrías y un gran dolor final. Y todo puede ser contado en los más diversos tonos: elegíaco, dramático, irónico, reservado, y todos los otros cuya enumeración aquí no cabe, acabaría destrozándose la cadencia de la frase (SARAMAGO A, 2013, p.14).

Saramago escribe sobre campesinos y trabajadores, personas alejadas del poder, describe a los hombres en las plazas en su día de descanso (“La plaza”) de hombres sencillos que sienten a veces la felicidad (SARAMAGO A, 2013, p.52). El cronista quiere conocer a las personas que describe, quiere poder escucharlas para comprenderlas: “Quiero saber quiénes sois y qué deseáis, una pregunta hago, y una respuesta pido” (SARAMAGO A, 2013, p.78). Así, por ejemplo, aparece “El afilador” o “El zapatero prodigioso”,

un personaje donde encuentra la sabiduría de la gente común, alejada de los ámbitos académicos, no por eso carente de curiosidad e inteligencia, quien le plantea más que una pregunta, un enigma.

Los niños son un personaje central de las crónicas de Saramago. En “Una Navidad” se evidencia la fragilidad de estos seres como metonimia de la humanidad en general, de la masa alejada del poder, sin autoridad, deseosa de poder expresarse.

[el Niño] tiene también una historia que contar y, va a contarla. Sólo está a la espera de una pausa, de un momento en que se callen todos, para ajustar su vocecilla trémula, porque la historia es importante, mucho más de lo que la Familia podría creer. Entonces, el momento se aproxima, el Niño se prepara, es ahora –empieza a hablar. La Familia mira asombrada, pone toda la atención que puede, pero esta atención no dura mucho, no puede durar, y alguien corta el relato con una frase que los hace reír a todos (SARAMAGO A, 2013, p. 9).

Aparecen también los niños en “El puente”, “La niña del columpio” y “Historia para niños”, siempre víctimas de la opresión y de la indiferencia. Para el cronista saramaguiano, cuando los niños se convierten en adultos, pasan a integrar otra especie humana, se convierten en seres dañinos e individualistas, como en “La nieve negra” señala: “Nunca me cansaré de decirlo. Hay que tener mucho cuidado con los niños” (SARAMAGO A, 2013, p.164).

Juan Villoro sostiene que la crónica es la “restitución de la palabra perdida”, que el cronista, producto de una “desubjetivación”, presta su voz a quien la perdió (VILLORO, 2005, p.17). La palabra, una construcción aunque inexacta e ineficaz, permite conocer un poco más sobre aquello que Saramago llama “mundo”, este mundo terrenal, y sobre el interior de las personas. Su abuela, quien solo posee un pequeño léxico de cientos de palabras, no entiende de política, literatura, economía, filosofía ni religión (SARAMAGO A, 2013, p.17). El abuelo del cronista también aparece y habla poco, pero sí dice las palabras importantes, no solo se comunica, sino que vuelva algo de su interior al exterior (SARAMAGO A, 2013, p.21). El caudal léxico le brinda al hombre poder, aunque no

lo convierta en poderoso. Al hombre se lo acalla, es el mismo hombre quien le quita a sus semejantes esta posibilidad de expresarse, pero es también el lenguaje una limitación, un sistema complejo de dominar y es el cronista quien le prestará su voz para que pueda transmitir su pensamiento a sus contemporáneos y a aquellos que escriben la historia.

La voz es fundamental en las crónicas de Saramago. Busca el reflejo de la oralidad en el discurso en dos planos: el primero, para brindarles acceso en un medio de comunicación, un espacio por pequeño que sea, y contar sus vidas, sus limitaciones, sus virtudes y miserias; el segundo, para eludir las simplificaciones en las que cae la historia, sus generalizaciones y en la deshumanización que realiza sobre las personas. En “Los gritos de Giordano Bruno” sostiene que “no es muy grande la diferencia que hay entre un diccionario de biografías y un vulgar cementerio” (SARAMAGO B, 2013, p.14) y se refiere a la casi indiferente mención en el diccionario sobre la muerte de Bruno. “Pero, ¿qué diccionario es éste que no informa? ¿Para qué quiero yo una biografía de Giordano Bruno que no habla de los gritos que él dio, allí, en Roma, en una plaza o en un patio” (SARAMAGO B, 2013, p.143).

Saramago retrata a un hombre sencillo y en esta tarea lo conduce al corazón de un país, de un terreno y a la misma esencia humana donde emerge la soledad. Este estado y naturaleza es un hecho, no puede combatirse, pero sí puede el hombre luchar contra el miedo a la soledad. Hay personas, como en “La isla desierta”, que comparten sus vidas con personajes de ficción (ellos son sus amigos y compañeros), a los que insuflan vida con su imaginación. Aquí aparece la literatura como uno de los calmantes (y no un antibiótico) de este estado.

En este estado de soledad, el hombre lucha contra los dioses por conservar su alma. Los dioses construyen murallas alrededor de cada individuo y los aísla. Esta es una idea que aparece, por ejemplo, en las crónicas “Venden los dioses lo que dan” y “La ciudad”. Esta última, más que una metáfora, es una alegoría sobre el hombre que busca poseerse, estar dentro de sí mismo y para eso deberá atravesar murallas (de prejuicios, de mandatos, de la culpa, etc.) y penetrar en esa urbe donde solo habita, o, mejor dicho, puede habitar un hombre. Para este

cronista, todo hombre es un desterrado, y por lo tanto, un marginal, pero está predestinado a encontrarse consigo mismo. En esta naturaleza los hombres están hermanados. “La ciudad” puede leerse como un cuento (incluso apela a una fórmula típica de la ficción: “Érase una vez”). Las alegorías, desde temprano, aparecen en su obra, como luego aparecerán en *La caverna*, por ejemplo.

### III. Conocer al hombre detrás del texto

“No. Yo no me oculto detrás del narrador. Saramago es el autor y es él quien cuenta la historia”, dice en una entrevista en 1994 en el diario chileno *El Mercurio* (GÓMEZ AGUILERA, 2010, p.251). Saramago se ubica frente a un espejo donde se refleja a sí mismo, con su identidad particular, y también con las propiedades universales de su especie. Busca más que un pacto de lectura, sino tender un puente, un tópico que aparece a menudo en sus crónicas: “Lo que yo quiero es que el lector, cuando se encuentre con un libro mío, cuando lo lea y llegue al final, pueda decir: conocí a este hombre [...] Para mí, es muy importante que el lector pueda decir: este libro lleva una persona dentro” (GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 228).

Sostiene Leila Guerriero que toda crónica es un modo de ver, una perspectiva. El hombre creó el lenguaje, pero no la mirada, un modo de comunicación que nos invita a conocer a los demás, encontrar en aquello que no todos ven en algo o alguien que todos ven (GUERRIERO, 2016, p.31). La mirada es crucial en las crónicas de Saramago y lo será a lo largo de toda su producción. Ya en los setenta destacaba la preeminencia de este sentido como metáfora de la lucidez, como modo de comprendernos a nosotros mismos y a los demás, un concepto que plasmará luego en la novela *Ensayo sobre la ceguera*.

En la soledad del hombre, no es solo el lenguaje el problema, sino la comunicación, la falta de empatía para escuchar a los demás. Aparece el hombre que habla solo por calle Mayor del pueblo, el Bobo, un personaje que se equipara con el cronista y el poeta porque es también alguien que reflexiona y que lo exterioriza, aunque nadie o pocas personas estén

dispuestas a escucharlo. “Estas crónicas son «decires» de un Habla-solo” (SARAMAGO B, 2013, p.87). Aún así obtener una nueva palabra para que integre el caudal de una persona es un logro, una de las mayores victorias que un hombre puede celebrar: “Perdí una casa vieja, pero he ganado una palabra nueva. No fue malo el negocio” (SARAMAGO A, 2013, p.31). Las palabras, sostiene Saramago, son fluidas, como el “precioso líquido”, pero también el lenguaje es dañino, dado que “encubre y disfraza” (SARAMAGO A, 2013, p.42), crea mundo y también destruye a personalidades y quita libertad porque no solo hombres, sino “monstruos”, tal como los califica, son capaces de arengar a un hombre en el abismo antes de suicidarse: “¡Salta, cobarde!” (SARAMAGO A, 2013, p.156). Existe una responsabilidad, un comportamiento ético que debe desplegar para el cronista para contar una historia. Saramago entiende que esta conducta debe trascender la esfera de la no ficción. El cronista es testigo de una relación inversamente proporcional: la deshumanización del hombre y la humanización del animal. Así “Apólogo de una vaca luchadora” este mamífero adquiere condiciones heroicas (SARAMAGO B, 2013, p. 126), mientras que en “Ver las estrellas” una mujer fuma como “perro amaestrado” y se asemeja a un caballo (B211). “C’est la rose...” sentencia en su renglón final: “Ah, este mundo al que alguno llaman perro. Los perros, sin duda, lo llamarían hombre” (SARAMAGO A, 2013, p.82).

El cronista saramaguiano teme la utilización de las mayúsculas, palabras grandilocuentes, como Patria, Familia o Deber y prefiere a las pequeñas, cargadas de significado y capacidad de acción. Destaca cuáles son sus palabras preferidas en “Discurso contra el lirismo”: amor, esperanza, nostalgia, mar y rosa. La “flor”, aparece en reiteradas ocasiones en las crónicas con un significado que no es literal. La flor puede interpretarse como la utopía (aparece en una crónica sobre los hippies, aquellos que alzan la flor frente a murallas), un sitio de remanso, allí donde descansa un niño perdido, en “Historia para niños”. En “Pensando en el terremoto” invoca al tópico de la flor, donde emerge la solidad del pueblo tras un accidente natural, y retrata una escena donde la comunidad, en conjunto, expresa lo mejor de sí y también su soledad se atenúa.

En las crónicas de juventud de este intelectual coherente aparecen ideas y planteos que tantas décadas después conservaría y plasmaría en textos en forma de novela, poesía, ensayo o teatro. El concepto platónico de la caverna está presente en tantas de sus crónicas: “Sin un brazo en el infierno” o “El taller del escultor”, solo por nombrar algunas. A su vez, no es solo el contenido, sino que también utilizará en su futura producción el aspecto formal de esta prosa de carácter híbrido. En una entrevista admite Saramago que *Levantado del suelo* adopta la forma de crónica (GÓMEZ AGUILERA, 2010, p.260).

Las crónicas exigen la destreza de un narrador valiente, ya que en estos textos de no ficción se ubica lejos de algunos escudos que permite la ficción. Es un narrador que se expone a sí mismo ante el lector, a sus contemporáneos y a la posteridad. El cronista es “quien escribe la pública exhibición de lo que siente y de lo que piensa, de lo que proyecta y de lo que ha realizado ya, o de aquello en lo que ya ha fracasado” (SARAMAGO B, 2013, pp.101-102). Sin incurrir en el debate sobre el que tanto se ha escrito sobre el concepto de autor y narrador en la obra de Saramago, concepto que aborda hasta el final de sus días y que aparece en un texto póstumo, su conferencia “El narrador omnisciente es el autor”, señala que posiblemente siempre exista en el Lector la intención o “la esperanza no consciente” de hallar a “la persona invisible del Autor” (SARAMAGO, 2018, p.242). El Autor, Saramago y el hombre de su tiempo aparecen en estos “ornitorrincos” de la prosa de modo diáfano. “Como el libro es un espejo, un espejo directo, lo que más se aproxima a aquello que somos –y probablemente la expresión más fiel de aquello que somos en cada momento–, entonces, ¡déjalo ser como es!” (GÓMEZ AGUILERA, 2010, p.225). Saramago descrea en el poder infalible del lenguaje y desde temprano eleva a la vista como un sentido crucial para el conocimiento del mundo, de este y del otro, y lo plasma en sus crónicas. Se ubica él mismo frente al espejo y allí ubica también al lector, a sus contemporáneos y colabora con este reflejo para que la Historia incluya nuevos personajes, personajes que siempre hayan estado allí, pero siempre acallados y oprimidos.

## Referências

- CANGENI, A. (2018). Consideraciones retóricas sobre las crónicas saramaguianas. *Revista de estudios saramagianos*, 8, 53-70, jul.
- CAPARRÓS, M. (2015). *Lacrónica*. Madrid: Círculo de Tiza.
- CARRIÓN, J. (2012). *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. Barcelona: Anagrama.
- CHILLÓN, A. (1999). *Literatura y periodismo, una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- GOMES TIMÓTHEO, S. (2013). A crônica de José Saramago: voz contrária a um semear de palavras carunchadas. *Londrima*, 11, 183-194, jul.
- (2015). Análisis panorámico de la crónica de José Saramago: “Está lá tudo”. *Revista de estudios saramagianos*, 2, 49-61, jul.
- GÓMEZ AGUILERA, J. (2010). *José Saramago y sus palabras*. Madrid: Alfaguara.
- GUERRIERO, L. (2016). *Zona de obras*. Barcelona: Anagrama.
- JARAMILLO AGUDELO, D. (2012). *Antología de crónica latinoamericana actual*. Buenos Aires: Alfaguara.
- PONIATOWSKA, E. (2008). *Lo que nadie quiere oír. El País*. Madrid.
- ROTKER, S. (2005). *La invención de la crónica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- SARAMAGO, J. (1995). *Viaje a Portugal*. Madrid: Alfaguara.
- (2003a). *De este mundo y del otro*. Madrid: Alfaguara.
- (2003b). *Las maletas del viajero*. Madrid: Alfaguara.
- (2010). *Poesía completa*. Madrid: Alfaguara.
- (2018). *El cuaderno del año del Nobel*. Madrid: Alfaguara.
- UNAMUNO, M. (1972). *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- (1997). *Paisajes del alma*. Madrid: Alfaguara.
- VILLORO, J. (2005). *Safari accidental*. México: Planeta.



LOLA ESTEVA DE LLOBET

*IES Santacarca (Consejería de Educación Madrid)*

ORCID: 0000-0002-8632-6472

**LA ALEGORÍA DEL REINO EN *EL EVANGELIO*  
*SEGÚN JESUCRISTO*: UNA HISTORIA DEL  
ENCUENTRO ENTRE JESÚS Y DIOS**

**THE KINGDOM'S ALLEGORY IN *THE JESUS*  
*CHRIST GOSPEL*: A STORY OF THE MEETING  
BETWEEN JESUS AND GOD**

**A ALEGORÍA DO REINO N'Ó *EVANGELHO*  
*SEGUNDO JESUS CRISTO*: UMA HISTÓRIA  
SOBRE O ENCONTRO ENTRE JESUS E DEUS**

**RESUMEN:** Desde el punto de vista teológico, la alegoría del Reino de Dios en el nuevo *Evangelio* de Saramago plantea muchas dudas y una gran angustia en la figura de Jesús respecto a esa condición de Hijo escogido por Dios para que se erija como líder de la cristiandad, más allá de los confines del pueblo de Israel. Especialmente interesante resulta el diálogo entre Dios, Jesús y el Pastor/ Diabolo, durante cuarenta días en la barca. Enfocaré esas dudas y angustias de Jesús y cómo le planta cara a un Dios que le impone su destino de forma arbitraria y que le augura una muerte cruenta en la cruz como la de su padre, José. Saramago crea una propia interpretación de los cuatro evangelios canónicos y da una nueva visión de la figura de Jesús de Nazaret y de su familia, su madre, María, su padre, José, y sus nueve hermanos, excavando en lo más profundo las raíces de nuestra tradición cristiana. Analizaré cada uno de los personajes tan humanos de ese nuevo evangelio, empezando por la infancia de Jesús y su relación con los padres, en especial con esa culpa heredada de José, que lleva al adolescente Jesús al abandono de su familia y un viaje iniciático en busca de sus ancestros. Convive con el Pastor/Diabolo que, de forma muy enigmática, le revelará en pequeñas dosis cuál es su destino. Asimismo hablaré de la figura de María de Magdala, la amante y compañera de Jesús. Así, pues, Saramago cuestiona quién es ese Dios sanguinario que quiere sacrificios cruentos, ese Dios violento que desea sangre, muerte y sacrificio para restablecer su ley en el mundo, su poder y su gloria.

**Palabras clave:** La alegoría del Reino, Teología, María, José, Jesús de Nazaret, María de Magdala, Jesús y el Reino, Dios sanguinario y violento, sangre, Muerte y sacrificio, Pastor/Diablo.

**ABSTRACT:** From the theological point of view, the allegory of the Kingdom of God in the new *Gospel* of Saramago raises many doubts and great anguish in the figure of Jesus regarding that condition of Son chosen by God to stand as leader of Christianity, beyond the confines of the people of Israel. Especially interesting is the dialogue between God, Jesus and the Shepherd/Devil, for forty days on the boat. I will focus on those doubts and anxieties of Jesus and how He confronts a God who arbitrarily imposes his destiny on him and augurs for him a bloody death on the cross like that of his father, Joseph. Saramago creates his own interpretation of the four canonical Gospels and gives a new vision of the figure of Jesus of Nazareth and his family, his mother, Mary, his father, Joseph, and his nine brothers, digging deep into the roots of our Christian tradition I will analyze each of the so human characters of this new gospel, starting with the childhood of Jesus and his relationship with the parents, especially with that guilt inherited from Joseph, which leads the teenage Jesus to abandon his family and to initiate a journey in search of his ancestors. He lives with the Shepherd/Devil who, in a very enigmatic way, will reveal to him in small doses what his destiny is. I will also speak of the figure of Mary of Magdala, the mistress and companion of Jesus. So Saramago questions who is that bloodthirsty God who wants bloody sacrifices, that God.

**Keywords:** The Kingdom's allegory, theology, Mary, Joseph, Jesus from Nazareth, Mary from Magdala, God who wants bloody sacrifices, Death and sacrifice, Shepherd/devil.

**RESUMO:** Do ponto de vista teológico, a alegoria do Reino de Deus no novo *Evangelho* de Saramago suscita muitas dúvidas e grandes angústias em torno da figura de Jesus na condição de Filho escolhido por Deus para se tornar o líder da cristandade, para além dos limites do povo de Israel. Especialmente interessante é o diálogo entre Deus, Jesus e o Pastor / Diabo, durante os quarenta dias no barco. Focarei nestas dúvidas e ansiedades de Jesus e em como ele enfrenta um Deus que impõe seu destino arbitrariamente e lhe prevê uma morte sangrenta na cruz como a de seu pai, José. Saramago cria sua própria interpretação dos quatro evangelhos canônicos e dá uma nova visão da figura de Jesus de Nazaré e sua família, sua mãe, Maria, seu pai, José e seus nove irmãos, mergulhando profundamente nas raízes de Nossa tradição cristã. Analisarei cada um dos personagens tão humanos desse Novo Evangelho, começando pela infância de Jesus e seu relacionamento com os pais, especialmente com a culpa herdada de José, que leva o adolescente Jesus ao abandono de sua família e uma jornada de iniciação em busca de seus antepassados. Ele convive com o pastor / Diabo que, de uma maneira muito enigmática, lhe revelará em pequenas doses qual é o seu destino. Também falarei sobre a figura de Maria Madalena, a amante e companheira de Jesus. Desta forma, Saramago questiona quem é esse Deus sanguinário que deseja sacrifícios sangrentos, esse Deus violento que deseja sangue, morte e sacrifício para restaurar sua lei no mundo, seu poder e sua glória.

**Palavras-chave:** A alegoría do Reino, Teologia, Maria, José, Jesus de Nazaré, Maria Madalena, Jesus e o Reino, Deus sanguíneo e violento, sangue, morte e sacrifício, Pastor / Diabo.

Durante la Edad Media y el primer Renacimiento, el cristocentrismo teológico se desarrolla a través de múltiples meditaciones sobre la vida y la pasión de Cristo que siguen la misma tipología del *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, el *Cartuxano*. Este fue primer autor que inicia esa corriente de justificación de los méritos de la Pasión de Cristo en Europa, lo que tuvo una fuerte repercusión en las antiguas cortes del rey Alfonso el Magnánimo, en la corte de don Juan II de Portugal y doña Leonor, que fueron los promotores de la edición del *Vita Christi* traducido al portugués, así como en la corte castellana de los Reyes Católicos<sup>1</sup>. Por otra parte, nuestra modernidad suscita también gran interés por la vida de Cristo, lo que se ha visto reflejado en textos, novelas y películas desde finales del siglo XIX hasta hoy<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Buena muestra de este influjo la tendremos en la corte de Alfonso el Magnánimo donde proliferó una literatura de la Pasión en forma de coplas, Pere Martines y Bernat de Fenollar (*Lo Passi en cobles*), así como de libros de meditación y contemplación, la *Imitació de Jesucrist* o el *Kempis* de Pere Miquel (1482), la traducción al valenciano de lo *Cartoixà*, de Ludolfo de Sajonia por Roís de Corella y al castellano por el Cardenal Cisneros, y las múltiples *Meditaciones* sobre la vida y la pasión de Cristo siguiendo la tipología del *Cartuxano*, como la que compuso Eiximenis en Granada (1496) a petición de la reina de Castilla y la que escribió Isabel de Villena en 1497, la *Vita Christi*, tan útil para las “almas simples e ignorantes” (Prólogo de la *VCV*), un nuevo Evangelio con una nueva perspectiva testamentaria de la vida del líder espiritual cristiano que necesita de las mujeres para realizar el plan de Dios.

<sup>2</sup> Una de las más importantes aportaciones novelísticas es la de Nikos Kazantzakis, escrita en 1954, *La última tentación*, reproducida en el film de Martín Scorsese, *La última tentación de Cristo*, en 1988. En 1973 se representó una ópera en Broadway narrando los últimos días del hijo de Dios desde el punto de vista de Judas Iscariote, dirigida por Norman Jewison, *Jesu Christ Superstar*, adaptada luego también como film. En 1964, el director Pier Paolo Pasolini realizó una película, *El Evangelio según San Mateo*, en la que se narra la historia de Jesús desde su nacimiento hasta su muerte y resurrección, confluendo su obra con el evangelio según San Mateo; la obra obtuvo varios premios. Igualmente contamos con el antiguo texto del *Evangelio de Judas*, que nos ofrece una nueva versión de la traición de Jesús. Está inspirado en un texto antiguo del siglo II, utilizado por la secta gnóstica de los cainitas. En 1970 fue hallado en Egipto el códice Thacos, traducción al griego del original copto, y en 2006 National Geographic elaboró un vídeo-documental sobre el texto, dando una valoración positiva de Judas, que entregó a su maestro a las autoridades romanas a petición del propio Jesús y según el plan previsto por el mismo Jesús, la misma interpretación que da Saramago en su *Evangelio según Jesucristo*. Asimismo, *El Evangelio prohibido* es una

Siguiendo esta tradición de la Pasión de Cristo, el *Evangelio según Jesucristo* que nos ofrece José Saramago, en 1991, es infinitamente menos canónico que todas las obras relacionadas con la vida y pasión de Cristo. El autor suscitó una fuerte polémica al ser denigrada la obra por la Iglesia en Portugal. Saramago recrea una interpretación muy *sui generis* de los cuatro evangelios y da una nueva visión de la figura de Jesús de Nazaret y de su familia, su madre, María, su padre, José, y sus nueve hermanos, rasgando en lo más profundo las raíces de nuestra tradición cristiana. Por eso Saramago cuestiona quién es ese Dios sanguinario que quiere sacrificios cruentos, ese Dios violento que desea sangre, muerte y sacrificio para restablecer su ley en el mundo, su poder y su gloria. Él mismo nos da la visión de su libro diciendo que “hay una tesis oculta” y que “el cristianismo no ha valido la pena” preguntándose: “si Jesús no es hijo de Dios, entonces toda nuestra civilización se asienta sobre una falsedad”.

El magisterio de Jesús estriba fundamentalmente en la alegoría de la proclamación del Reino de Dios (*in fieri e in facto esse*). El Reino *in fieri* se está preparando y lo proclama el Antiguo Testamento a través de los profetas, el Reino *in facto esse* se desarrolla y consume en el Nuevo Testamento a través de la figura de Jesús, concepción, nacimiento y vida pública hasta su muerte en la cruz.

Estas tres partes de la vida de Jesús se corresponden con cualquier tríptico de los retablos cristianos que constituyen la historia de la salvación humana, pero con muchas divergencias en *el Evangelio según Jesucristo*. En la argumentación teológica de Saramago, Dios aparece como el Rey supremo del Universo, que ha creado sus propias leyes, pero no contento con su obra, decide escoger un chivo expiatorio, Jesús de Nazaret, hijo escogido por Dios para que se erija como líder de la cristiandad y cuya

---

película sobre María Magdalena, dirigida por Abel Ferrara, que se estrena en el 2005 con la actriz Juliette Binoche. En marzo del 2018 *María Magdalena* del director Garth Davis adquiere un éxito con la actriz Rooney Mara y Joaquín Phoenix, ella encarna el papel de discípula preferida de Jesús. Por otra parte, el japonés Shusaku Endo publica, en 1996, una novela con el título de *Jesús*, en la que representa a Jesús como un judío común que predica el amor a Dios.

misión es proclamar el poder de Dios más allá de los confines del pueblo judío, después de su propio sacrificio. La figura de Jesús que nos ofrece Saramago es profundamente humana, incluso contradictoria en sus dudas, angustias e inquietudes por la obligación que tiene de asumir el plan de Dios. La obra no niega lo divino ni lo espiritual latente en cada corazón humano, lo que hace es cuestionarlo, interrogarlo, acusarlo.

La primera parte de la obra rescribe las circunstancias de la concepción y nacimiento de Jesús con la presencia espiritual de Dios en el acto carnal entre María y José. El nacimiento de Jesús es anunciado a María por un mendigo que se presenta a su puerta, un personaje enormemente alto que se presenta como un ángel y deja una escudilla luminosa que molesta a José. Cuando Jesús nace en Belén, le visitan tres pastores para ofrecerle productos de la tierra, entre ellos está él, el mendigo, y María lo reconoce. Al cabo de unos días, José lleva a su hijo a la sinagoga para que lo circunciden y al cabo de un tiempo Jesús será presentado en el Templo.

La figura de José, gris y anodina en la Biblia, es recreada por Saramago como un hombre joven, complejo, bastante misógino pero interesante, con inquietudes sociales y políticas, temeroso de Dios y atormentado por una culpa que acarrea desde que Herodes persigue a los inocentes por un sueño revelado por el profeta Miqueas de Morasti: “Pero tú, Belén de Efrata, pequeña entre las familias de Judá, de ti saldrá quien señorea Israel (2015:109).

José asume la culpa de los inocentes por no haberlo comunicado a la gente al salir corriendo para salvar a su hijo, lo que se le manifiesta permanentemente a base de sueños y pesadillas en los que aparece José queriendo matar a su hijo, lo que, tras la muerte de éste, hereda Jesús que ve en sueños a su padre que quiere matarlo y ambos se sienten apresados por el pánico. Finalmente, José muere crucificado por un error político, símbolo emblemático y prefiguración de la muerte de su hijo, Jesús, en la cruz.

En *El Evangelio* de Saramago, Jesús tiene muchos hermanos y hermanas, pero bien pronto abandona el hogar familiar porque quiere descubrir sus ancestros. El día en que Jesús abandona a su familia, aparece en el

patio de la casa el Pastor-mendigo, lo que genera un terrible pánico en María, su madre, quien lo interpreta como una señal fatídica. Jesús se dirige a Jerusalén, donde visita el Templo, y luego va a Belén donde se reencuentra con su comadrona, Zelomi, “llegada desde el fondo del tiempo para traerle el conocimiento final” (1015:242). Pasa una larga temporada en el desierto junto a un Pastor gigantesco como Goliat pero benévolo, resultando ser el mismo Diablo, tal vez recreación de la etapa en que Jesús vivió con los esenios en Qmram. Con él aprende la vida de pastoreo y a valorar el trabajo propio, el Pastor también le enseña cosas maléficas a lo que Jesús se niega. Un día decide ir al Templo de Jerusalén para hacer sacrificio, pero no quiere llevarse a la oveja preferida y pide limosna para adquirir una nueva sin implicaciones sentimentales. Cuando Jesús emprende el camino de regreso con la oveja no sacrificada, ve venir de lejos a su madre y a sus hermanos que le piden les acompañe al Templo, pero él se niega a hacer sacrificios cruentos detestando el espectáculo sanguinario del Templo y “por el lado de fuera de las murallas, atravesando los campos, empezó la larga bajada hacia el valle de Ayalón” (2015:279). Al poco tiempo de su regreso junto al Pastor, se le extravía la oveja de su rebaño y Jesús sale a buscarla encaminándose nuevamente al desierto. De pronto vio “una nube de la altura de dos hombres, que era como una columna de humo girando lentamente sobre sí misma” (2015:287) con una voz misteriosa que le dice: “Yo soy el Señor” (2015:287). Jesús sabe que está frente a la presencia de Dios quien le vaticina que un día necesitará de su ayuda para transformar el mundo y que a cambio le dará poder y gloria después de su muerte y le obliga a sacrificar la oveja en señal de alianza, símbolo de su propio sacrificio cruento:

(...) Me has traído aquí, qué quieres de mí, preguntó Jesús, qué quieres de mí, preguntó, Por ahora nada, pero un día lo querré todo, Qué es todo, la vida...Y mi vida para qué la quieres, Todavía no es tiempo que lo sepas, aún tendrás que vivir mucho, pero vengo a anunciártelo, para que vayas disponiendo el espíritu y el cuerpo, Señor, no comprendo ni lo que me dices ni lo que quieres de mí, Tendrás poder y gloria, ....volverás a encontrarme cuando estés preparado (2015: 287-288).

Cuando regresa junto al Pastor, le cuenta que ha visto a Dios y éste le responde de forma enigmática: “No has aprendido nada, vete”.

Pero es en la segunda parte donde Saramago dedica gran parte de la hermenéutica evangélica a María de Magdala<sup>3</sup>. Esta segunda parte se inicia después de haber estado en el desierto con el Pastor. Han pasado muchos años desde que abandonó el hogar familiar y decide emprender el camino de regreso a casa atravesando el Mar de Galilea donde entra en contacto con los pescadores del entorno, Simón y Andrés, Tiago y Juan. Jesús hace sus primeros milagros y las redes se llenan de peces, pero él no es consciente del fenómeno, lo atribuye a Dios. Abandona a los pescadores para continuar el camino de regreso al hogar familiar, pero llegando a la aldea de Magdala ve que no puede caminar por una herida en el pie y pide ayuda en la primera casa que encuentra. Una mujer, María de Magdala, le cura los pies, pero Jesús comprende que es una mujer pública. Ambos se enamoran y Jesús le explica sus sueños y desvelos. María lo deja todo por él. Saramago la convierte en su compañera, amante y consejera, después de su seducción en la casa de Magdala, ya nunca jamás se pueden separar: “Se amaban y decían palabras como éstas, no solo porque eran bellas o verdaderas, sino porque presentían que el tiempo de las sombras estaba llegando a su hora” (2015:475). Jesús, al final de su vida, le ruega a María que no se aleje de él: “Tiéndeme siempre tu mano, aunque no puedas verme, si no lo haces me olvidaré

---

<sup>3</sup> Los evangelios no identifican jamás a la mujer arrepentida que entra en casa de Simón, el fariseo, (Lc.7, 36-49) y cuya acción sirve de contraste y lección para los fariseos que se escandalizaban de la conducta de Jesús con los pecadores. En el siglo VI, el papa Gregorio el Grande habló repetidas veces de María de Magdala equiparándola con la mujer pecadora del evangelio de Lucas, e incluso con María, la hermana de Lázaro. La influencia de esta confusión fue total en la Europa occidental debido a la popularidad de las homilías de este papa durante los siglos VII y IX. Esto hizo que en occidente se celebrara la fiesta de santa Magdalena y en oriente se distinguieran tres figuras y tres fiestas: la de María de Betania, hermana de Lázaro, la de María de Magdala, discípula y amada de Cristo, y la de la pecadora arrepentida del evangelio de Lucas. De ahí, pues, que la figura de la Magdalena como prostituta arrepentida se convirtiera en un ícono del cristianismo occidental. En este caso, suele identificarse esa mujer anónima con María de Magdala, la discípula preferida y amada de Jesús, considerada también por Saramago como hermana de Marta y de Lázaro en Betania. Es, pues, evidente la confusión entre la pecadora arrepentida del evangelio de Lucas y María Magdalena en la tradición cristiana, lo que Saramago asume por tradición evangélica.

de la vida, o ella me olvidará” y María le responde: “Quiero estar donde mi sombra esté, si es allí donde estén tus ojos” (2015:475).

Cuando vuelve a la casa familiar, su madre y sus hermanos le reciben con júbilo y Jesús les comunica que ha visto a Dios y que vivió con el Diablo. No le creen. Y Jesús se marcha de nuevo.

En el *Evangelio* de Saramago, María, la madre de Jesús, es una muchacha de dieciséis años, sencilla y humilde, dedicada a las labores domésticas y al cuidado de sus hijos, que se comporta como cualquier muchacha hebrea de su época, aunque posee un carácter fuerte y cierta sabiduría innata. La María de Saramago es bien distinta de la de los *Evangelios* canónicos, aquella madre amantísima que siempre acompaña a su hijo actuando como co-redentora universal. Esta es una madre más indiferente y distante, que se preocupa por su hijo, pero le teme, que no acaba de comprenderle ni tampoco le acompaña en su agonía final, en la cruz.

Después de unos días de permanencia en el hogar de Nazaret, Jesús regresa junto a María de Magdala y le confiesa que ha visto a Dios y que Dios le tiene en su planes para un fin que todavía no conoce con detalle. Continúan los milagros: detiene una tempestad en el Mar de Tiberíades, en las bodas de Caná multiplica panes y vino, expulsa los espíritus demoníacos de la gente, cura a leprosos, salva a adúlteras de la lapidación, y los pescadores creen que tiene poderes divinos y creen que es el Mesías, el hijo de Dios que liberará al pueblo de Israel de todos sus enemigos, pero él les responde que no sabe si es hijo de Dios (2015:391-395)

La tercera y última parte se inicia cuando un día que los pescadores no pueden salir a pescar por causa de una niebla espesa, Jesús decide subir a la barca motivado y apoyado por María de Magdala quien le dice “Tienes que ir” y Jesús le responde que ya “el Tiempo ha llegado”: “Al fin voy a saber quién soy y para qué sirvo, luego, con increíble seguridad , pues la niebla no dejaba ver ni los propios pies, bajó la cuesta que llevaba al agua, entró en una de las barcas que se encontraban amarradas y empezó a remar hacia lo invisible, que era el centro del mar” (2015:397).



Sentado en el banco de la popa se le aparece Dios, luego viene nadando algo que parece ser una figura humana que sube a la barca por estribor resultando ser el Pastor-Diablo. Desde un punto de vista crítico y religioso, esta es una de las partes más interesantes de la obra, porque Dios, durante cuarenta días de permanencia en la barca, le revela el enigma mantenido hasta ese momento, dándole cuenta de sus planes con la presencia del Diablo, pero Cristo no admite esos planes y se subleva. Jesús le dice: “Aquí estoy” y Dios le contesta: “Aquí estamos” (2015:399). La llegada del Diablo es necesaria porque en la naturaleza divina se registra tanto el espíritu del bien como el del mal “eran como gemelos” (2015:402) y Jesús le reconoce y admite que vivió cuatro años con él y se siente engañado por ambos. Jesús detesta la figura del Diablo en la barca, pero Dios admite que “hay que contar siempre con el Diablo...todo cuanto interesa a Dios, interesa también al Diablo” (2015:403).

Es, pues, muy evidente el afán crítico de Saramago con la religión cristiana. Desde el punto de vista teológico, la alegoría del Reino de Dios en el nuevo *Evangelio* de Saramago plantea muchas incógnitas respecto a la esencia divina de Jesús y una gran angustia respecto a esa condición de hijo escogido por Dios para que se erija como líder de la cristiandad. La conversación la inicia Jesús quien le dice a Dios: “(...) he venido a saber quién soy y qué voy a tener que hacer de aquí en adelante para cumplir, ante ti, mi parte del contrato” (2015:399).

En el diálogo mantenido entre Dios, Jesús y el Pastor-Diablo, vemos la cara de un Dios de majestad, violento y cruel, que no tiene compasión ni amor por el hijo elegido, un Dios que pretende a sangre y fuego conquistar otros dominios y expandir su religión pidiéndole a Jesús que sea el líder de su proyecto. Y Jesús le pregunta: “¿cuál es el papel que me has destinado?”, Dios le responde: “El de mártir, hijo mío, el de víctima”. Jesús se horroriza y le planta cara a ese Dios, que dice ser su Padre, y que le impone un destino de forma arbitraria augurándole una muerte cruenta en la cruz, al igual que la de su verdadero padre biológico, José. Jesús le dice a Dios que prefiere a su padre biológico que a Él, pero Dios le responde que no tiene salida porque ha sido elegido:

“Todo cuanto la ley de Dios quiera es obligatorio” (2015: 406-407): “(...) Serás la cuchara que yo meteré en la humanidad para sacarla llena de hombres que creerán en el dios nuevo en el que me convertiré, Llena de hombres para que los devores, No es necesario que yo devore a quien a sí mismo se devorará” (2015:407).

A continuación, Jesús quiere saber qué sucederá después de su muerte, a lo que Dios responde con toda la larga historia de muertes y mártires del cristianismo “crucificados, destripados, degollados, quemados, lapidados, ahogados, descuartizados, estrangulados, desollados, alanceados, corneados, enterrados vivos, serrados, asaetados, amputados y desgarrados” (2015:425), crímenes que se cometerán en el futuro y en nombre de la fe de Cristo (2015:418-422), además de una serie de guerras de religión contra “calvinistas, protestantes, heterodoxos, molinistas y judaizantes, sodomitas y hechiceros” y la quema de muchos herejes y los tormentos que infligirá el Tribunal del Santo Oficio en los que

(...) Morirán miles, Cientos de miles, Morirán cientos de miles de hombres y mujeres, la tierra se llenará de gritos y dolor, de aullidos y estertores de agonía, el humo de los quemados cubrirá el sol, su grasa rechinará sobre las brasas, el hedor repugnará y todo esto será por mi culpa (2015:429).

Pero Dios afirma que “los fines justifican los medios”. Y Jesús se niega a aceptar este mandato diciendo: “aparta de mí este cáliz, no quiero esa gloria” (2015:429). Mas el Diablo admite que “Es necesario ser Dios para que le guste tanto la sangre” (2015:429), proponiendo a Dios ser perdonado de los males pasados<sup>4</sup> y regresar al cielo por el Bien de la humanidad, a fin de que no haya tanta guerra y tanto dolor y que el hijo de Dios no tenga que morir. Pero Dios le responde que el Mal es necesario en el mundo:

---

<sup>4</sup> La rebelión de los ángeles malos al principio de los tiempos (Génesis 3:1-7; Apocalipsis 12:9). Lucifer se rebeló por soberbia, quería ser tan poderoso como Dios. De ahí que se le conoce con el nombre de Satanás, el adversario (Mateo 4:8-11).

(...) Porque este bien que yo soy no existiría sin ese Mal que tú eres, un Bien que tuviese que existir sin ti sería inconcebible, hasta el punto de que ni yo puedo imaginarlo, en fin que si tú acabas, yo acabo, para que yo sea el Bien, es necesario que tú sigas siendo el Mal, si el Diablo no vive como Diablo, Dios no vive como Dios, la muerte de uno sería la muerte del otro (2015:431).

En los momentos finales de la conversación, el Diablo se aleja nadando a través de la niebla “Hasta siempre, ya que él lo ha querido así” (2015:432). Antes de despedirse Dios y desaparecer de la barca le dice a Jesús: “Mandaré a un hombre llamado Juan para que te ayude, pero tendrás que convencerlo de que eres quien dirás ser” (2015:432). Y Jesús miró pero Dios ya no estaba allí y la niebla se disipa y Jesús vuelve a la orilla reconociendo a los pescadores Simón y Andrés, Tiago y Juan que le preguntan por su desaparición: “Estuve con Dios y sé mi futuro, el tiempo que viviré y la vida después de mi vida” (2015:433). Posteriormente, en la intimidad con María de Magdala, le revela su trágico destino y se siente culpable por los millones de muertes que el plan de Dios le ha encomendado:

(...) Yo soy el pastor que con el mismo cayado lleva al sacrificio a los inocentes y a los culpables, a los salvos y a los perdidos, a los nacidos y a los por nacer, quién me liberará de este remordimiento, a mí que me veo hoy como se vio mi padre en aquel tiempo, pero él responde de veinte vidas, y yo por veinte millones (2015:444).

Después del episodio de la barca, donde a Jesús no le queda más remedio que claudicar y aceptar su destino, continúa con su vida pública haciendo milagros, curando a enfermos, voceando “Arrepentíos Arrepentíos Arrepentíos” (2015:412) y anunciando que es el hijo del Hombre, no de Dios. Llega a Betania a casa de Marta y Lázaro, hermanos de María y cura a Lázaro de su enfermedad, pero posteriormente Lázaro muere y no lo resucita porque María le recomienda que no es justo que muera de una segunda muerte. Conoce a Juan y es bautizado por él. Luego Juan

muere degollado, no por proclamar el Mesías sino por hacer público el adulterio de Herodes con su sobrina.

Jesús sabe que tiene que asumir el trágico y brutal destino designado por Dios y precipita los hechos entrando en el Templo de Jerusalén donde se comporta como un auténtico revolucionario. Las autoridades no le detienen pero lo tienen atado en corto vigilando sus pasos. Jesús augura la muerte violenta y cruenta de sus discípulos, excepto la de Juan que morirá de viejo. A Judas le advierte que “evite las higueras que te vas ahorcar con tus propias manos (2015:479). Finalmente es Judas Iscariote quien se encarga de ir a Jerusalén para proclamar el nuevo Rey de los Judíos, una maniobra de Jesús para desbaratar los planes de Dios, muriendo como hijo de José y no como hijo de Dios. Finalmente, Jesús es detenido, juzgado y crucificado. Se ha cumplido la voluntad de Dios y sus planes egoístas.

Jesús es el paralelo correspondiente de José, su padre. Ambos cargan con culpas ajenas y ambos se someten a los planes de ese Dios inmisericorde y despiadado que les reserva un destino aciago. Sus últimas palabras en la cruz son: “Hombres, perdonadle, porque él (Dios) no sabe lo que hizo” (2015:490) y oyó la voz de su padre, procedente de Nazaret, que le decía: “Ni yo puedo hacerte todas las preguntas, ni tú puedes darme todas las respuestas” (2015:490). Finalmente expiró “Ya no llegó a ver, colocado en el suelo, el cuenco negro sobre el que su sangre se vertía” (2015:490), aquel cuenco que apareció en la alforja de Jesús en la barca y que el Diablo se la quita admitiendo “que un día volverá a tu poder pero tú no llegarás a saber que la tienes” (2015:431), el mismo cuenco que deja el mendigo en casa de María cuando le anuncia que está embarazada. Es el símbolo de la sangre derramada de Jesús, el cáliz de la salvación, y lo que se conmemora en el ritual de la Eucaristía.

Según el periodista, Gonzalo Haya, Saramago admira la figura de Jesús, pero no admite la religión cristiana por ser opresora, de ahí que quiera dar una nueva visión de la vida de Jesús vista desde sí mismo, es como si Jesucristo escribiera su propio Evangelio. La ética cristiana está basada en el dolor y el sufrimiento y Jesús no admite esta crueldad porque cree que Dios es Amor y que el hombre no debe ser “un juguete en manos

de Dios... un mísero esclavo de la voluntad absoluta de Dios”<sup>5</sup>. De igual modo que Jesús, en su novela *Caín*, Isaac se lamenta de ese Dios injusto, cruel y rencoroso que clama el sacrificio humano para rendir su propio honor y su gloria, diciendo a su padre, Abraham, “la cuestión es que estamos gobernados por un señor como éste, tan cruel como baal, que devoró a sus hijos” (*Caín*, 2015:92).

En definitiva, el *Evangelio según Jesucristo* de Saramago es un libro de interrogaciones y de dudas esenciales del hombre respecto a Dios, pero no tanto de respuestas definitivas. Para Saramago, Jesús era solo un hombre, un hombre que no comprende las leyes injustas de un Dios ambicioso que lo utiliza y lo manipula, de un Dios tan soberbio como el Diablo, siendo ambos como almas gemelas, como dos caras de una misma moneda. La historia de la salvación se ha consumado en los *Evangelios* canónicos, pero no en el *Evangelio* de Saramago, cuyo Jesús predica un nuevo Reino en el que no cree, tal vez un Reino falso ante los ojos humanos de Jesús, lo que convirtió al autor en sacrílego frente a la Iglesia católica.

---

<sup>5</sup> Gonzalo Haya, *El Evangelio según Saramago*, en Periodista Digital, blogs.periodista digital. com, 07-07-2010.

EL PLAN DE DIOS EN LOS *EVANGELIOS CANÓNICOS*  
Y EN EL *EVANGELIO SEGÚN JESUCRISTO*

<b>Plan salvífico</b>	<b>Dios Padre</b>	<b>Muerte y resurrección. Redención de Cristo. Transmisión del poder y la gloria de Dios.</b>
<p><b>Evangelios canónicos:</b> Anunciación. El ángel Gabriel anuncia a María que dará a luz el hijo de Dios.</p> <p><b>Evangelio según Saramago:</b> El Pastor mendigo se le aparece a María y le dice que está embarazada.</p>	<p><b>Evangelios canónicos:</b> Dios se encarna en el vientre de María sin la intervención de José. En el <b>Evangelio de Saramago</b> María de Nazaret y José, el carpintero, copulan y engendran a Jesús. En el <b>Evangelio</b> de Saramago José es un personaje interesante y complejo, cosa que no es así en el bíblico.</p>	<p>En los <b>Evangelios canónicos</b> el Espíritu Santo habita el vientre de María: <b>la Encarnación de Cristo.</b></p> <p>En el <b>Evangelio</b> de Saramago, Dios mezcla su simiente con la de José.</p>
	<p><b>Evangelios canónicos:</b> Nacimiento de Jesús en Belén. Circuncisión y presentación de Jesús en el Templo. Matanza de los inocentes.</p> <p>En el <b>Evangelio</b> de <b>Saramago</b> José acarrea con la culpa de la matanza de los inocentes y se la transmite a Jesús que acarrea con la culpa los muchos crímenes ocurridos por su causa.</p>	<p><b>Vida pública de Jesús.</b></p> <p><b>El Jesús de Saramago</b> se marcha de casa a los 13 años, para conocer sus orígenes, guiado por las pesadillas de sus sueños. Vive cuatro años en el desierto con el Pastor-Diablo y luego regresa a casa.</p> <p>En Magdala conoce a María y hacen un proyecto de vida en común.</p> <p>En los <b>Evangelios canónicos</b> María participa en la vida pública de Jesús, en el <b>Evangelio de Saramago</b> está ausente porque duda de su hijo.</p>

<p>En los <b>Evangelios canónicos</b>, María de Magdala no es la compañera de Jesús, tan solo es su discípula.</p> <p>En el <b>Evangelio de Saramago</b> Jesús inicia la vida junto a María de Magdala, su amor y consejera, y junto a los pescadores del lago Genesaret.</p> <p>Ejecución de milagros.</p>	<p>En los <b>Evangelios canónicos</b>, Jesús de Nazaret acepta la voluntad del Padre predicando el Reino de Dios.</p> <p>El <b>Jesús de Saramago</b> se rebela contra el Señor y no acepta su voluntad, pero finalmente claudica y se somete a Dios.</p>	<p><b>En ambos evangelios:</b> Ejecución de la voluntad del Padre: la Pasión y muerte de Jesús en la cruz.</p> <p>La figura de <b>Judas Iscariote</b> es distinta. Judas acepta ser voluntario para informar a las autoridades de un nuevo rey de los judíos. Jesús le previene de las consecuencias. Está basado en un texto antiguo del siglo II, utilizado por la secta gnóstica de los cainitas y del cual <i>National Geographic</i> hizo un video-documental en el 2006.</p>
---	--	--

## Referências

- ARAÚJO Vélez, F. (2012,19 de septiembre). "El Evangelio según Saramago". *El Espectador*.
- ESQUEDA, Octavio J. (2002). "El Jesús de Endo y Saramago: la cristología de Jesús y *El Evangelio según Jesucristo*". *Kairós*, 31, 80-100.
- HAUF i VALLS, A.G. (1990). Teologia i fantasia: la Vita Christi de sor Isabel de Villena i la tradició de les "Vita Christi medievals. *D'Eiximenis a sor Isabel de Villena. Aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval* (323-397). Barcelona: Publicacions de la Abadía de Montserrat [Institut de Filologia Valenciana].
- HAYA, G. (2010). El Evangelio según Saramago. *Periodista Digital*, blogs.periodista digital. com. Acedido a 07 de julio de 2010.
- LOYOLA, Miguel de (2007). *El evangelio según Jesucristo*. Santiago de Chile. Disponible em <https://migueldeloyola.wordpress.com>
- MENÉNDEZ, M. (2011, junio). "La caverna y el Evangelio según Jesucristo de Saramago". *El País*.

- SARAMAGO, J. (1998). Discurso durante la entrega del Premio Nobel de Literatura de 1998. Disponible em [www.nobel.se/literatura/laureates/1998/lectura-e-htm.l](http://www.nobel.se/literatura/laureates/1998/lectura-e-htm.l).
- (2015). *Caín*. Barcelona: Penguín.
- (2015). *El Evangelio según Jesucristo*. Barcelona: Penguín.



LUCI RUAS

(UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro)

ORCID: 0000-0001-5865-4179

**ENTRE UM MANUAL E A MAIOR FLOR  
DO MUNDO, DE JOSÉ SARAMAGO, DO LIVRO  
AO CURTA-METRAGEM**

**BETWEEN A MANUAL AND A MAIOR FLOR  
DO MUNDO (THE BIGGEST FLOWER  
IN THE WORLD), BY JOSÉ SARAMAGO,  
FROM BOOK TO SHORT FILM**

**RESUMO:** Não paira qualquer dúvida sobre a importância que sempre teve a narrativa, quando se investigam os outros campos de comunicação e discursividade. Narrativa e mídia mantêm entre si uma relação intrínseca, e, ainda que, nas últimas décadas, se venha observando o processo emancipatório entre o estudo das narrativas e os estudos literários, é bem verdade que a relação intermediária e a transmídia não eliminam de forma alguma o texto literário de suas preocupações. Para esta ocasião, consideramos *A maior flor do mundo*, essa história em que Saramago nos conta as peripécias e as “dificuldades” de escrever um livro para crianças, tendo em vista as especificidades da linguagem que o autor-narrador vai apontando, enquanto esboça o seu conto. É um exercício lúdico, mais que pedagógico, uma proposta ficcional que não abandona as preocupações fundamentais da obra de José Saramago. E aí, guardadas as devidas proporções, é perfeitamente viável uma aproximação entre este texto de 1991 e o *Manual de pintura e caligrafia*, de 1977. Transposta para o cinema, no curta-metragem de Juan Pablo Etcheberry, com música de Emilio Aragón, o filme de animação se inter-relaciona com o texto, dele fazendo uso pela voz do próprio autor. Saramago narra aos pequenos leitores/espectadores (mas não só, porque desafia o leitor cujas ideias já se consolidaram no binômio adulto ensina/criança aprende) a história do menino e da flor não como história acabada, mas como processo escritural, de quem pretende (pretensão que logo se desfaz) fazer o impossível: “escrever a melhor história de todos os tempos”. Vão descobrir que essa é a utopia do literário – “tornar real o desejo do impossível” (BARTHES). Nesse jogo, voz narrativa, animação, música, ilustração (a do livro) e pintura em diálogo, que convidam o leitor/ espectador a entrar na cena e desconstruem certos paradigmas que a pedagogia tem consagrado, constituem o foco deste trabalho.

**Palavras-chave:** Literatura Portuguesa, José Saramago, Narrativa para a infância, Literatura e outras artes.

**ABSTRACT:** There is no doubt about the importance that narrative has always had when investigating other fields of communication and discourse. Narrative and media maintain an intrinsic relationship, and although in the last decades the emancipatory process between narrative studies and literary studies has been observed, it is true that the intermedia and transmedia relationship does not eliminate in any way the literary text from its concerns. For this occasion, we consider *A maior flor do mundo* (*The biggest flower in the world*), a story in which Saramago tells us the adventures and the “difficulties” of writing a book for children, in view of the specificities of the language that the author-narrator points out while sketching his tale. It is a playful exercise, more than a pedagogical one, a fictional proposal that does not abandon the fundamental concerns of José Saramago’s work. And then, keeping the proper proportions, an approximation between this 1991 text and the 1977 *Manual de pintura e caligrafia* (*Manual of painting and calligraphy*) is perfectly feasible. Transposed to the cinema, in the short film by Juan Pablo Etcheberry, with music by Emilio Aragón, the animated film interrelates with the text, making use of it by the author’s own voice. Saramago narrates to the small readers/spectators (but not only, because he challenges the reader whose ideas have already been consolidated in the binomial adult teaches/child learns) the story of the boy and the flower not as a finished story, but as a scriptural process, of those who intend (a pretension that soon dissolves) to do the impossible: “to write the best story of all time”. They will discover that this is the literary utopia – “making real the desire for the impossible” (BARTHES). In this game, narrative voice, animation, music, illustration (that of the book) and painting are in dialogue, inviting the reader/ spectator to enter the scene and deconstruct certain paradigms that pedagogy has consecrated, which constitute the focus of this work.

**Keywords:** Portuguese Literature, José Saramago, Narrative for childhood, Literature and other arts.

Se todo objeto é, de alguma forma, parte do sujeito cognoscente – limite fatal do saber, ao mesmo que única possibilidade de conhecer –, o que dizer da linguagem? As fronteiras entre objeto e sujeito mostram-se aqui particularmente indecisas. A palavra é o próprio homem. Somos feitos de palavras. (PAZ, Octavio. 1982, p. 37)

Começo pondo-me exatamente esta questão, que insere o homem no mundo da linguagem, ao mesmo tempo em que o coloca no centro desse mundo que busca conhecer, e de que é parte intrínseca. O homem é palavra. Definimo-nos metaforicamente como tal, já que a palavra é para ser:

sem ela não somos. Nossa mídia essencial é, portanto, a mídia verbal, a partir da qual nos relacionamos conosco, com os outros e com o mundo. É, portanto, através dela, que estabelecemos relações com outras mídias, provocando um frutuoso diálogo a que chamamos intermedialidade, termo recente para um fenômeno antigo, “encontrado em todas as culturas e épocas, seja na vida cotidiana, seja nas atividades culturais, mais especificamente na arte” (CLÜVER, C. 2006, p. 14). Claus Clüver nos ensina que nesse termo cabem “todos os tipos de interrelação e interação entre mídias”, num processo metafórico conhecido como “cruzar fronteiras”. É um processo dinâmico e interativo que envolve a produção e a recepção de signos por seres humanos como emissores e receptores que somos das mais variadas mensagens: “a intertextualidade sempre significa também intermedialidade” (CLÜVER, 2006, p. 14), usando “intertextualidade” em referência a todos os tipos de texto; é uma forma condensada de dizer que entre os “intertextos” de qualquer texto (em qualquer mídia) sempre há referências (citações e alusões) a aspectos e textos em outras mídias.

Não paira qualquer dúvida sobre a importância que sempre teve a narrativa, quando se investigam os outros campos de comunicação e discursividade. Narrativa e mídia mantêm entre si uma relação intrínseca, e, ainda que, nas últimas décadas, se venha observando o processo emancipatório entre o estudo das narrativas e os estudos literários, é bem verdade que a relação intermediática e a transmidiática não elimina de forma alguma o texto literário de suas preocupações. Para esta ocasião, consideramos *A maior flor do mundo*, essa história em que Saramago nos conta as peripécias e as “dificuldades” de escrever um livro para crianças, tendo em vista as especificidades da linguagem que o autor-narrador vai apontando, enquanto esboça o seu conto. É um exercício lúdico, mais que pedagógico, mas é também um exercício metaficcional, uma proposta que não abandona as preocupações fundamentais da obra de José Saramago, sobretudo em relação à sua consciência de humanista e homem político que sempre foi e sua extraordinária vocação para contador de histórias que, a despeito da complexidade de seus romances, nunca deixou de ser. É desse ponto de vista que, guardadas as devidas proporções, entendo perfeitamente viável uma aproximação entre este texto

de 2001 e o *Manual de pintura e caligrafia*, de 1977. Transposta para o cinema, no curta-metragem de animação, de Juan Pablo Etcheberry, com música de Emilio Aragón, o filme de animação se inter-relaciona com o texto, dele fazendo uso pela voz de um narrador autoral, que, no livro, o ilustrador João Caetano, na edição de 2001, faz questão de incluir em seu trabalho. Saramago narra aos pequenos leitores/espectadores (mas não só, porque desafia o leitor cujas ideias já se consolidaram em torno do binômio adulto ensina/criança aprende) a história do menino e da flor não como história acabada, mas como processo escritural, de quem pretende (pretensão que logo se desfaz) fazer o impossível: “escrever a melhor história de todos os tempos”. Vai descobrir que essa é a utopia da literatura realista, por ter “o real por objeto de desejo”, ao mesmo tempo em que – sem contradição – “é também obstinadamente: irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível” (BARTHES, 1996, p. 23). Nesse jogo, voz narrativa, animação, música, ilustração (a do livro) e pintura em diálogo convidam o leitor/ espectador a entrar na cena, desconstroem certos paradigmas que a pedagogia tem consagrado e constituem o foco deste trabalho.

Começo por lembrar uma notícia veiculada pelo UOL (Universo on line) no dia 25 de julho de 2004. Estando em Roma para a apresentação do curta-metragem e da obra musical de Emílio Aragón, Saramago reafirma o que escreve na contracapa de *A maior flor do mundo*: que a leitura dos contos para crianças deveria ser obrigatória para os adultos (...). E interroga, mais uma vez: “Nós, os adultos, seríamos capazes de aprender o que há tanto tempo ensinamos?”.

Lembro que, a princípio, esse texto não foi publicado como conto para crianças, mas como crônica, em 1969, no diário *A Capital*, e no semanário *Jornal do Fundão*, entre 1971 e 1972. Intitula-se a crônica “História para crianças”, que, como as demais vindas a público nesse período, publica-se no volume de crônicas *A Bagagem do Viajante* (1973), pelo Editorial Caminho. A crônica tem início com as reflexões de um narrador irônico, a propósito de um livro definitivo, que o amigo e interlocutor Ricardo gostaria de escrever.

Se não escrevi o livro definitivo que tornará a literatura portuguesa, enfim, uma coisa a sério, foi só porque ainda não tive tempo. Isto é o que me diz o meu amigo Ricardo, e di-lo com tal convicção, que muito céptico seria eu se não acreditasse sob palavra. Ora, na pequena roda dos meus leitores é sabido que eu sou o homem mais a jeito de se deixar convencer pela força das alheias certezas. Quanto me dariam para duvidar, se estes homens afirmam tanto e tão frontalmente, com os olhos a direito e a mão que não treme? Digo "sim senhor", se a intimidade não dá para mais, e se é o caso de dar, como acontece com o meu amigo Ricardo, acho-me tão eloquente que construo uma frase de oito palavras "então vê lá isso cá fico à espera". (SARAMAGO, 1986, p. 75)

Marcado pela ironia, o primeiro parágrafo da crônica apresenta-nos um interlocutor tão pretensioso quanto aparentemente seguro da sua pretensão. Falta-lhe apenas o tempo para realizar esse projeto, o que, para um leitor muito crítico, pode assemelhar-se a falta de talento. A segurança do primeiro (o interlocutor) esbarra na desconfiança do segundo (o leitor crítico). Quanto ao narrador, provoca uma desconfiança de outro nível, porquanto esbarra o leitor na ironia, que, numa relação especular, colocaria esse narrador como imagem invertida do seu interlocutor. Apresenta-se como "o homem mais a jeito de se deixar convencer pela força das alheias certezas", o que desestabiliza as convicções desse leitor, se também se inclui "na pequena roda dos [...] leitores" do narrador-escritor, aparentemente convencido das qualidades do outro, ou pelo menos compreensivo, ao afirmar-se "inteiramente sincero", o que também pode ser posto em dúvida. O segundo parágrafo vai, pouco a pouco, desconstruindo o primeiro: a compreensão demonstrada vem do fato de o próprio narrador ter experimentado ilusões semelhantes, ao "ver chegar-se uma ideia", identificar os sinais que a aproximam da possibilidade de tornar-se discurso, e vê-la aos poucos perder-se, ou por hesitação do autor, ou porque a ideia "perdeu as pernas", amargando a decepção e aventando uma desculpa possível. Continuando o exercício da ironia, marca registrada de Saramago, compara-se ao seu interlocutor-escritor, ao afirmar que seu caso não foi tão grave quanto o de seu interlocutor,

o que imediatamente se desmente, tendo em vista que imaginou poder escrever a mais bela história para crianças, história de proveito e exemplo para as gerações futuras, o que não o absolve da pretensão. Passa, então, a “contar” a história que “escreveria”: “Limito-me a contá-la, a dizer o que nela se passaria, coisa que (não esqueçamos) não é o mesmo que escrevê-la. Escrever é obra doutra perfeição”. Se a pretensão, marcada por uma certa convicção de sincera humildade, impele-o a contar, desmentindo a própria pretensão, o fato é que escreve a história, desfazendo a impressão de um futuro pretérito.

Certo é que o único conto para crianças de José Saramago, foi escrito há mais de trinta anos, como uma crônica, mas não publicado como conto para crianças porque um leitor menino disse que não o entendeu. “Foi um duro golpe para mim e não escreverei mais contos para crianças” – afirma o escritor, que acrescenta: “Estes textos são fábulas morais, nas quais são ensinados valores que consideramos indispensáveis, como a solidariedade, o respeito ao próximo e a bondade. Mas depois, nós, os adultos, somos os primeiros a esquecer disso na vida real.”

Surpreendeu-me a notícia de que José Saramago havia publicado a crônica pela primeira vez em 1969, mas que só tivesse transformado o projeto em conto para crianças, com todas as aparentes hesitações, mais de trinta anos depois. Decerto, a opinião do leitor poderá ter contribuído para o abandono do projeto. Mas o que me chama a atenção é que, em 1977, tenha publicado um “ensaio de romance”, subtítulo para a primeira edição do *Manual de pintura e caligrafia*, abandonado nas edições seguintes, talvez porque o ensaio, momento decisivo de formação do que seria o escritor a partir daquela confrontação entre o pintor de retratos e a sua própria obra, consciente de uma falha – jamais seria um pintor reconhecido, o que o leva a aventurar-se em outra proposta, a de escrever. Essa decisão dá margem a que se compreenda que “O texto não é o discurso de um sujeito imutável e pleno, prévio ou posterior ao discurso. O texto é o lugar onde o sujeito se produz com risco, onde o sujeito é posto em processo e com ele toda a sociedade, sua lógica, sua moral, sua economia”. (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 49)

Pode dizer-se, evidentemente, que *Manual de pintura e caligrafia* supera os limites convencionais da construção romanesca, por ser também narrativa de viagem e composição autobiográfica, utopia ou projeto político realizado (LORETO, 2006, p. 5). É possível considerá-lo um ensaio sobre a representação estética, caminho aberto para a obra que faria publicar em seguida, da mesma forma que nele se pode ver um estudo sobre a ficcionalização dos afetos, do eu na sua relação constitutiva com o outro.

Além de ser um escritor cuja obra inter-relaciona – e não poderia ser de outra forma – os estados de alma de seus narradores e suas personagens, sem descurar de seu projeto ético e político por demais conhecido de seus leitores e críticos, a escrita alegórica saramaguiana incorpora a magia das *artemages*<sup>1</sup>. O convite à reflexão sobre a realidade atual não se funda em qualquer realismo ingênuo, mas reforça as questões fundamentais que acompanham os homens em seus percursos na História. Fracassa a ilusão do relato cuja finalidade é iluminar a existência do indivíduo, destacando-a do conjunto, até porque um ser humano, como a cultura em que se insere, se compõe “de mil e um pequenos estilhaços, que são heranças, vozes, superstições que foram e assim permaneceram, convicções que esse nome se dão e tanto lhes basta”. (SARAMAGO, 1983, p.107) Leão Alencar Jr. afirma que, ao sonegar o próprio nome, ou o nome próprio, o sujeito perde a unicidade e a identidade passa a depender da inicial S, o que acaba por incluir aí o nome de Saramago, incluindo “também a ideia de pluralidade do sujeito-escritor, os vários eus provisórios que habitam a pronominalidade de quem narra-escreve”. E, muito apropriadamente, cita: Cada leitor deve construir a sua imagem de S. Para isto, é necessário que a S. falte um nome que o classifique, que o ponha em classe, pois S. “é uma inicial vazia que só eu posso encher com o que saberei e com o que inventarei” (Saramago, 1983, p.24), sem separar o sabido do inventado. Quanto à trajetória de H., da crise expressiva à sua autorrevelação como artista, sustentar-se-á, em grande parte, no papel cumprido por M., a mulher que chega para desvendar-lhe o amor e o mundo.

---

<sup>1</sup> Em *Manual de Pintura e Caligrafia*, Saramago lembra que, no Alentejo, o povo usava a palavra *artemages* para designar as artes mágicas.

Ora, José Saramago tinha, então, na década de 1970, dois projetos: um, o de criar uma obra literária para crianças, que, por suas próprias palavras, diz ter abandonado, porque um menino não o entendeu. Outro, o de criar histórias para adultos, já que a voz autoral que se enuncia como narrador e pintor de retratos demonstra que esse projeto em que surge como uma sombra a insinuar-se, põe em discussão e existência desse pintor não nascido ainda (ou do escritor extraordinário que estaria a nascer):

Molho o pincel e aproximo-o da tela, dividido entre a segurança das regras aprendidas no manual e a hesitação do que irei escolher para ser. Depois, decerto confundido, firmemente preso à condição de ser quem sou (não sendo) desde há tantos anos, faço correr a primeira pincelada e no mesmo instante estou denunciado aos meus próprios olhos. Como naquele desenho célebre de Bruegel (Pieter), aparece por trás de mim um perfil talhado a enxó, e ouço a voz dizer-me, uma vez mais, que não nasci ainda. / Pensando bem, tenho honestidade bastante para dispensar vozes de crítico, de perito, de conhecedor. (SARAMAGO, 1983, p. 40)

Num processo intersemiótico (ou intermediático, se se quiser), o narrador-autor alude ao desenho de Bruegel, demonstrando ironicamente a sua aguda sensibilidade crítica, ao mesmo tempo em que inicia o seu trabalho escritural, que dispensa (não dispensa!) críticos, peritos ou conhecedores do assunto.





Mais que um processo ecfástico<sup>2</sup>, a alusão à imagem de Bruegel (1530-1569)<sup>3</sup> destaca (até mesmo por alguns traços de semelhança entre o sujeito observador e o escritor, os óculos, pelo menos) o olhar que se debruça sobre o ombro do pintor, a olhar a tela e a dialogar com ele: um eu crítico debruça-se sobre um outro, pintor, talvez para refletir sobre a arte desse outro.

Ora, a história contada em *A Maior Flor do Mundo*, segundo Saramago, é a de um menino que "sai para descobrir o mundo, a três minutos de sua casa" e o que encontra é uma flor murcha, que consegue fazer reviver com muito esforço pessoal, até que esta fica tão grande que uma de suas pétalas, colorida pelo ilustrador com todas as cores do arco-íris, serve de proteção ao menino enquanto seus pais, preocupados, cuidam de ir buscá-lo. Nesse texto, observa-se muito de perto a relação entre o narrador autoral e o leitor pretendido e o trabalho com a metaficção na literatura infantil, tal como ocorre, guardadas as devidas proporções, no *Manual de pintura e caligrafia*.

Nesse livro, com ilustração de João Caetano, há também um narrador autoral que, ao entrar na cena, anuncia, à maneira de um manual, o que deve ser uma história para crianças, "que sabem poucas palavras e não gostam de usá-las complicadas": quem pretender agradá-las deve "saber escolher as palavras", ter "um certo jeito de contar", de "maneira muito certa e muito explicada", com "uma paciência muito grande". Não é um manual de pintura – este fica para o ilustrador – mas de caligrafia, que atenta para as prerrogativas de alguns educadores, tantas vezes equivocados ao submeter os textos literários a uma certa pedagogia, que acaba por sufocar a sensibilidade e a inteligência do pequeno leitor. Mas o narrador, atento e irônico, reconhece que lhe falta "**pelo menos** a paciência" [grifo meu] e ironicamente, ainda que com suavidade, pede desculpas. A ironia e a autocrítica acompanham as páginas iniciais, ao mesmo tempo em que o narrador parece dizer-nos: "Pensando bem, tenho honestidade bastante

---

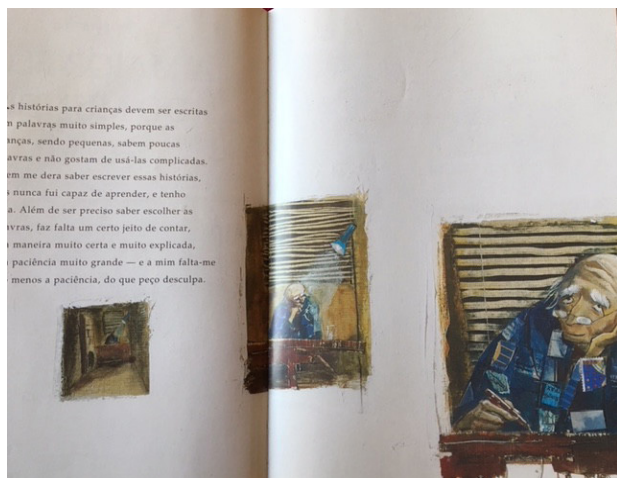
<sup>2</sup> Representação verbal de um texto real ou fictício composto num sistema sígnico não verbal" (CLÜVER, 1997, p. 26.).

<sup>3</sup> Outros pintores dialogam com a escritura saramaguiana. Para este trabalho, todavia, utilizo-me apenas dessa gravura.

para dispensar vozes de crítico, de perito, de conhecedor.” (SARAMAGO, 1983, p. 41) Se eu tivesse aquelas qualidades todas” – argumenta – e segue dizendo da linda história que inventou, que, “como vão ler”, é apenas um resumo da história que escreveria, e acrescenta: “Que me seja desculpada a vaidade se eu até cheguei a pensar que a minha história seria a mais linda de todas as que se escreveram desde o tempo dos contos de fadas e princesas encantadas... Há quanto tempo isso vai!” Decerto, o narrador não pede quaisquer desculpas. Muito menos desconhece suas qualidades autorais. Menos ainda desconhece a tradição dos contos de fadas, porque vai à sua maneira (maneira de narrador experiente, camponês e viajante, como nos apresenta Walter Benjamim) fazer-lhes referência, conhecedor que é das *artemages*. Diz da história que quis escrever mas não escreveu – e que, entretanto, está escrevendo – que se passa numa aldeia, e aproveita para lançar chispas sobre a crítica: haverá palavras difíceis, mas que o leitor procure descobrir o significado, ou nos dicionários, ou com o professor; que não se preocupem os que não “concebem histórias fora das cidades, nem sequer as infantis”, porque nesta o “herói menino” viverá suas aventuras fora da “sossegada terra” em que vive a família. As palavras, sempre as palavras. À maneira dos contos de fadas, o narrador cria um herói que, como todos os heróis dos contos, deve partir em aventureira jornada, em busca do autoconhecimento, tal como o protagonista do *Manual*, que empreenderá, em suas viagens, uma viagem ao imaginário (que fica a minutos de sua casa) para conhecer-se. Como o narrador autoral do *Manual*, personagem não nomeada, o menino do conto também é não nomeado: sabe-se que é um menino, que mora numa aldeia, que tem uma família e que será um herói. Quanto ao narrador, vai aos poucos se aproximando da paisagem narrativa, para acompanhar os passos da sua personagem.

Nada alheio às hesitações do narrador, a um tempo tímido e aparentemente incapaz, e à sua tarefa de escritor, o ilustrador capta com seu pincel os movimentos que caracterizam esse narrador, em situações espaciais distintas, como se uma câmera fosse captando flashes e o zoom fosse aproximando de nós, leitores, a cena da narrativa. O que vemos, nas três tomadas de cena, é um autor recriado pela imagem, em sua

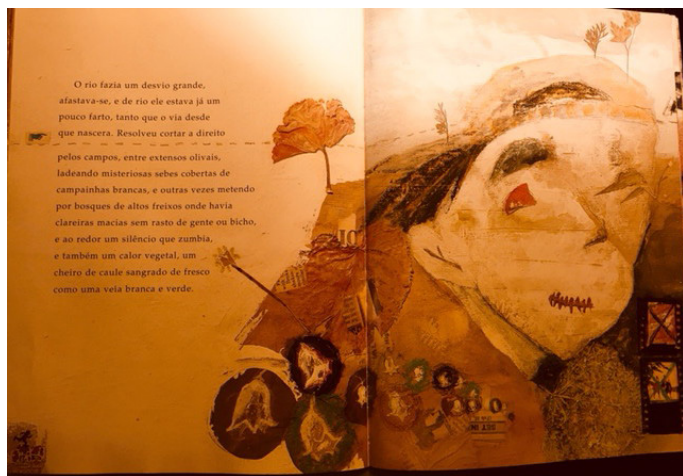
tarefa de escrever e pensar; afinal, o escritor é muito barthesianamente um “pensa-frases”.



A essa altura, o autor encontra o narrador para juntos – personagem e imagem – configurarem a narrativa que efetivamente começa. O menino é comparado a um pintassilgo, que paira de árvore em árvore. Esse narrador é um narrador interventivo, que põe em evidência o ludismo dessa aventura. Que acorda a infância, não apenas do menino – a nossa, também. Que dá asas à imaginação criadora, que “aconchega a frase”, conferindo-lhe um caráter afetivo. Que deixa as marcas desse comportamento afetivo reduplicadas no ato generoso e humano de cuidar de uma flor. Que se aventura pelo mundo, envolvido que está no acompanhamento de sua personagem, acelera o ritmo da narrativa e manifesta-se poeticamente, à medida que o menino caminha.

Numa situação-limite, a personagem se vê na contingência de escolher passar do mundo conhecido ao desconhecido, promovendo, com o auxílio do narrador, uma subversão. Ao escolher um caminho ainda não pisado, o menino se depara com uma flor murcha, que resolve recuperar. A ilustração, que acompanha e interpreta o texto, dá seguimento ao exercício intertextual. Repare-se: tal como no momento da inserção do narrador autoral na narrativa, não é o texto que lê a imagem, mas a imagem que lê o texto, num exercício de interpretação que expõe, sem o dizer, o

projeto político saramaguiano. O menino tem os olhos sanguíneos e a boca costurada, e dá costas a uma flor: um cravo vermelho na ponta da cena para o qual aponta um dedo em riste, situado no canto esquerdo da página dupla.

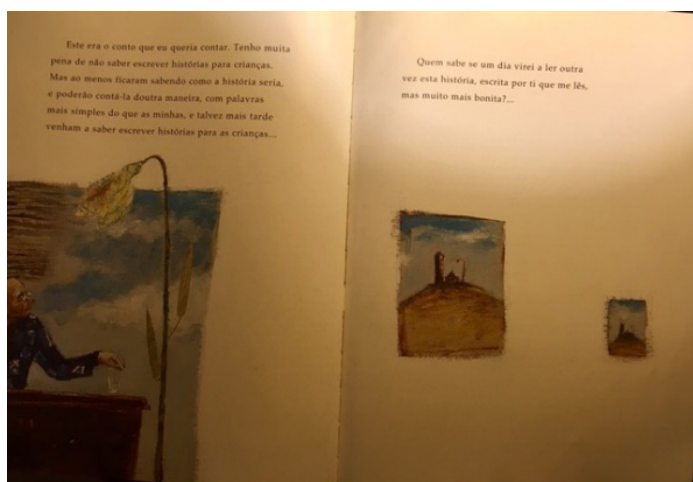


A imagem que se segue nos mostra os olhos desolados do menino, diante da flor já murcha, empenhado em salvá-la, alimentá-la. E a recuperação da flor é fruto do trabalho do menino que se dispõe, com o suor do seu rosto, a essa tarefa. “- Vou ou não vou?” – interroga a voz, que pode perfeitamente confundir-se com a voz do narrador. Acabou indo, completa o narrador, desafiando o leitor, porque, se o menino herói se aventura no mundo para descobri-lo e descobrir-se, o autor narrador, por seu turno, lança-se à aventura escritural, que diz não dominar. Ao final, ambos – menino e autor – são reconhecidos e respeitados pelo seu trabalho.

Esta é uma narrativa que alguma crítica tem interpretado – e a transposição da obra para a mídia cinematográfica bem o auxilia – como um conto que propõe reflexões acerca do meio ambiente. Também pode ser lida como a história do esforço do menino em busca do conhecimento de si e do mundo, para o que o exercício lúdico e sua capacidade imaginativa contribuem. Eu, porém, prefiro integrá-la ao projeto maior da obra saramaguiana. Há, de fato, em *A maior flor do mundo*, tal como

ocorre no *Manual de pintura e caligrafia*, e nos romances de Saramago de um modo geral, um projeto estético em que se constata ser a arte uma forma de subversão de códigos estabelecidos e verdades tacitamente aceites porque já foram reconhecidas pelos discursos do poder. Entrar nesse universo significa aceitar o desafio. O pintor acadêmico aceita esse desafio de abandonar a meio curso um trabalho (Os Senhores da Lapa) que lhe trazia recompensa financeira, mas só ratificava a sua condição de pintor sem talento.

O universo ficcional saramaguiano, infantil ou adulto, problematiza o que foi propagado como único caminho interpretativo, proporcionando ao leitor a percepção das diferentes versões de uma mesma história, e chamando a atenção para o papel ideológico desempenhado pelo autor do e no discurso. “De fingimentos de verdade e de verdade de fingimentos se fazem, pois, as histórias” – afirma o autor. Contudo, em minha opinião, e a despeito do que, no texto, se nos apresenta como uma evidência material, a história que ao leitor mais deveria interessar não é a que, liminarmente, lhe é proposta pela narrativa. [...] um livro é, acima de tudo, a expressão de uma parcela identificada da humanidade: o seu autor. [...] o autor está no livro todo, o autor é todo o livro.” (SARAMAGO, 1998, p.27) Não estranha, por isso mesmo, que nas últimas páginas, João Caetano tenha utilizado o mesmo processo que utiliza nas primeiras: o narrador autoral, que esteve presente em todo o percurso da história, reaparece.



São três as imagens, mas simetricamente invertidas, se considerar-se as três imagens iniciais, partindo de um campo mais próximo para um mais distante. Agora, porém, não é mais o sujeito que se debruça sobre o objeto do seu trabalho, com a preocupação advinda do seu provável não-saber. Não há mais um abajur a iluminar a cena: a própria flor, alimentada pela força do trabalho e pelo suor e cansaço do menino, desloca-se para o mundo do autor. Em troca, o texto oferece um desafio. Como numa corrida de bastões, o autor entrega a tarefa de contar aos que possam contá-la de outra maneira, acenando com a lição benjaminiana de que a História pode ser “escovada a contrapelo”, ao mesmo tempo em que reafirma uma prerrogativa das narrativas da tradição. Se o autor-narrador se afasta da cena, deixando o lugar para outros, também a sua narrativa não se fecha, retomando a tradição que dá aos relatos a possibilidade de reinvenção e atualização permanentes. Tal como ocorre no *Manual*, o conto também se configura como um “laboratório de aprendizagem” para o próprio escritor, atentíssimo à estética e ao jogo de palavras que compõem a narrativa. H. também tem o intuito de aprender a contar a sua história e inicia tal prática com a transcrição de fragmentos de ilustrações de vida, de diversos modos de se contar existências.

Quanto à transposição da obra para o cinema, um exercício intertextual e transmidiático evidente ocorre. Trata-se de uma adaptação, que exige algumas mudanças. Se no texto escrito lê-se a voz autoral, no curta de animação a voz do autor é ouvida, e, tal como no livro, abre e fecha a narração. O narrador-autor silencia, mas sua imagem acompanha praticamente todos os passos da personagem. Observa, anota, mas deixa livres as imagens, que seguem o projeto autoral, mas têm autonomia na cena fílmica. Acrescentam-se algumas imagens, que não estão presentes no livro: da retirada de uma árvore, que deixa a flor exposta ao sol. A da entrada de um besouro, que se assusta com a presença de um estranho que o atropela mais de uma vez. Essas imagens, que não se encontram no livro, apontam para uma questão ecológica, que, na forma escrita, se dá de modo mais sutil. Nessa história sem diálogos, contada ao rés do texto, ouve-se apenas a voz do narrador-autor em off. A trilha sonora dá ao filme uma dimensão épica. Essa transposição da obra, do papel ao

cinema, através da produção de um curta metragem para ser replicado por meio das novas mídias, abre caminho ao experimentalismo e à possibilidade de novas formas de se contar histórias. Isso permite refletir sobre os modos de narrar antigas e novas histórias, desde o seu surgimento por meio da oralidade, passando ao livro, até a sua adaptação para as versões digitais, a mostrar evidentemente o processo de mudança que se opera, tanto na apresentação dos textos literários, quanto nas formas de comunicação que as novas mídias oferecem. Todos sabemos quanto a interrelação entre texto e imagem é importante, no caso da literatura para crianças, não só para tornar atraente o material que se tem nas mãos e/ou diante dos olhos. Publicados em mídias distintas, é possível aproximar os textos e seus leitores, tornando mais interativa essa relação.

Retomo, para concluir, a notícia publicada em 2004, quando do lançamento do curta. Decerto, Saramago não levou adiante o projeto de contar histórias para crianças, que, segundo ele mesmo, seriam talvez incapazes de o entender, o que teria motivado a desistência. Então, por que publicá-lo em 2001? *Manual de pintura e caligrafia* e *A maior flor do mundo* são textos metaficcionalis, já foi dito. Também são narrativas em que a personagem deambula por lugares vários em busca do conhecimento do mundo e de si mesma, como tantas outras personagens do universo ficcional de José Saramago, de que o Senhor José, protagonista de *Todos os nomes* é representação exemplar. O *Manual* é ainda um romance em que se verificam traços de uma autobiografia. Interrogo-me, todavia, quanto a *A maior flor do mundo*. Um menino sai de sua terrinha para conhecer o mundo. Aventura-se, encontra uma flor murcha. Alimenta-a. Salva-a da morte e é acolhido por ela. Alcança a notoriedade. Todos o reconhecem e admiram. Um narrador autoral assemelha-se ao autor real. No entanto, é preciso atentar para outra biografia, que a esta se sobrepõe. A de outro menino que também sai da sua “terrinha” até tornar-se escritor premiado com o Prêmio Nobel. Lançou-se ao mundo; de deambulação em deambulação, tal como suas personagens, foi enriquecendo a sua “bagagem de viajante”. Alimentou, com o seu trabalho de homem voltado para as causas humanas e sociais, o espírito de seus leitores e críticos. Tal como a água é o alimento do corpo, a arte foi o alimento do seu espírito. Talvez tenha

encontrado nas histórias tão simples que se contam às crianças o que sugeriu aos adultos (que as lessem, obrigatoriamente, para “aprenderem o que têm andado a ensinar”): as lições de solidariedade e de bondade que esquecemos, ao nos tornarmos adultos.

## Referências

- ALENCAR JUNIOR, L. (2000). Saramago: um auto-retrato da escrita. *Revista de Letras*. [Universidade Federal do Ceará] 22(1/2 jan/dez): 81-85. URL: <http://www.revistadeletras.ufc.br/rl22Art12.pdf>
- BARTHES, Roland (1996). *Aula*, (7.<sup>a</sup> ed.). São Paulo: Cultrix.
- CLÜVER, Claus. Intermedialidade. *Belo Horizonte*, 1(2 nov. 2011), 8 – 23. file:///C:/Users/Luci%20Ruas/Downloads/16-32-1-PB.pdf
- LORETO, M. L. da S.(2006). *Manual de Pintura e Caligrafia*: José Saramago e a viagem aos exercícios interdisciplinares. *Nau Literária*, 2(2 jul/dez), 1-19.
- PAZ, Octávio (1982). *A linguagem. O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- PERRONE-MOISÉS, L. (1998, 6 de dezembro) As artemages de Saramago. *Folha de São Paulo*. <http://biblioteca.folha.com.br/1/04/1998120602.html>
- SARAMAGO, J. (1983). *Manual de pintura e caligrafia*, (6.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Editorial Caminho.
- (1986 [1973]). *A bagagem do viajante*, (2.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Editorial Caminho.
- (2001). *A maior flor do mundo*, (1.<sup>a</sup> ed., 16.<sup>a</sup> reimp.). Ilustrações de João Caetano. São Paulo: Cia. das Letrinhas.
- UOL NOTÍCIAS (2004). Saramago diz que adultos deveriam ler contos infantis. <https://noticias.uol.com.br/ultnot/2004/07/25/ult1817u1629.jhtm>



MARCELO PACHECO SOARES

*Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro*

ORCID: 0000-0003-0409-7789

## **A SOBREVIDA DE UMA PERSONAGEM SARAMAGUIANA NA OBRA SARAMAGUIANA**

### **THE SURVIVAL OF A SARAMAGUIAN CHARACTER IN THE SARAMAGUIAN WORK**

**RESUMO:** A obra de José Saramago é una. Apresenta-se em suas narrativas um sem-fim de autorreferências a sugerirem que todas co-existem em um mesmo universo ficcional, sob a consciência de um único narrador com posicionamentos ideológicos coerentes entre si. Assim é que, por exemplo, encontramos menção a *História do cerco de Lisboa* em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, ou em *A jangada de pedra* a *Memorial do convento*, ou neste a *Levantado do chão* ou mesmo personagens caninos diversos batizados com o mesmo nome (ironicamente, Constante) a circular pelas narrativas. Não são, todavia, sempre explícitas tais alusões, tratando-se muitas vezes de apontamentos do narrador que, para se concretizarem, carecem de um resgate na memória estética daquele leitor que for mais assíduo à sua obra. Seria esse o caso das aparições do personagem Pastor, figura do Diabo no *Evangelho* saramaguiano, nos romances *Todos os nomes* e *Caim*, assim como a relação ainda desta personagem com a versão do cão Constante (mas também significativamente Ardent) de *A jangada de pedra* e a companhia desse animal em sua aparição no cemitério para o Sr. José no romance de 1997. E, se no citado *Evangelho*, Jesus reconhece que “também se aprende com o Diabo”, é porque Pastor e suas aparições em outros espaços ficcionais possuem no universo da poética do autor uma função pedagógica fundamental: mestre de um Jesus tornado repentino discípulo, também dará lições ao Sr. José e, ainda, servirá de guia a Caim nas vezes em que o encontrar na entrada das terras de Nod. A diabólica peregrinação pelos romances dessa personagem tão íntima à poética saramaguiana, bem como sua função na construção da ideologia das obras de Saramago, serão os objetos de estudo de nossas investigações nesse momento.

**Palavras-chave:** José Saramago, Diabo, Intertextualidade.

**ABSTRACT:** José Saramago's work is one. There are endless self-references in their narratives, suggesting that they all co-exist in the same fictional universe, under the consciousness of a single narrator with ideological positions coherent with each other. So, for example, we find mention of the *História do cerco de Lisboa* in *O Evangelho*

*segundo Jesus Cristo* or in *A jangada de pedra* at *Memorial do convento* or in this one *Levantado do chão* or even different canine characters baptized with the same name (ironically, Constante) to circulate through the narratives. However, such allusions are not always explicit, as these are often the narrator's notes that, in order to materialize, need to be rescued in the aesthetic memory of that reader who is most assiduous of his work. This would be the case with the appearances of the character Pastor, a figure of the Devil in the Saramaguian Gospel, in the novels *Todos os nomes* and *Caim*, as well as the relationship still between this character and the version of the dog Constant (but also significantly Ardent) of *A jangada de pedra* and the companion of this animal in its appearance in the cemetery for Mr. José in the 1997 novel. And, if in the aforementioned *Gospel*, Jesus recognizes that "one also learns from the Devil", it is because Pastor and his appearances in other fictional spaces have in universe of the author's poetics a fundamental pedagogical function: master of a Jesus made a sudden disciple, he will also give lessons to Mr. José and also serve as a guide to Caim whenever he meets him at the entrance to the lands of Nod. The diabolical pilgrimage through the novels of this character so close to Saramaguian poetics, as well as his role in the construction of the ideology of Saramago's works, will be the objects of study of our investigations at that moment.

**Keywords:** José Saramago, Devil, Intertextuality.

A obra de José Saramago é repleta de relações internas, *links* que se podem estabelecer entre suas mais diversas narrativas, os quais evidenciam que todas elas fazem parte de um mesmo universo ficcional. Assim é que, no romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, o narrador refere-se ao nome de Marcenda como pertencente aos "femininos mas de raça gerúndio, como Blimunda, por exemplo" (SARAMAGO, 2003b, p. 361), numa confessada referência à protagonista do romance publicado logo anteriormente, *Memorial do convento*. Do mesmo modo, em *A jangada de pedra*, além das citações nominais a Cabeza de Vaca e Mau-Tempo, personagens de *Levantado do chão*, deparamo-nos com os protagonistas, em sua jornada pela península liberta do continente, a alcançarem uma determinada estalagem, "modesto hotel, ao fundo da Rua do Alecrim, à mão esquerda de quem desce, e cujo nome não interessa à inteligência deste relato, uma vez bastou e talvez se tivesse dispensado" (SARAMAGO, 2004, p. 104), que se trata precisamente do Hotel Bragança em que Ricardo Reis hospeda-se na já referida obra que o heterônimo pessoano intitula. Isso para não citar os diversos cães, animais tão caros ao autor, que

circulam pelas narrativas saramaguianas, não raras vezes sob o mesmo nome (ironicamente) Constante – quantas vezes não se perguntariam os leitores se a coincidência reside na alcunha ou na identidade efetiva do mesmo personagem canino.

Assim sendo, não é estranha à obra do autor uma leitura como a que aqui propomos: a de que o personagem Pastor, figura do Diabo no romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de 1991, circule por outras obras suas, notadamente em *Todos os nomes*, de 1997, e, como cremos, também, em *Caim*, de 2009.

## **O Evangelho segundo Jesus Cristo**

Para mais bem compreendermos esse personagem, retomemos um trecho desse primeiro título que, ademais, coordena-se aos exemplos de *links* que arrolávamos no início:

Sendo Jesus o evidente herói deste evangelho, que nunca teve o propósito desconsiderado de contrariar o que escreveram outros e portanto não ousará dizer que não aconteceu o que aconteceu, pondo no lugar de um Sim um Não, sendo Jesus esse herói e conhecidas as suas façanhas, ser-nos-ia muito fácil chegar ao pé dele e anunciar-lhe o futuro [...]. (SARAMAGO, 2002, p. 239-240)

O discurso faz evidente referência a publicação anterior do autor, *História do cerco de Lisboa*, de 1989, romance em que o que ocorrera justamente, ao contrário do que prega agora o narrador saramaguiano, foi *pôr-se no lugar de um Sim um Não* (nesse caso, por intermédio do revisor Raimundo que subverte a história, *contrariando o que escreveram outros*, acrescentando deliberadamente ao texto que revisa um “não” cuja consequência é a negativa dos cruzados em auxiliar os portugueses na tomada de Lisboa aos mouros). Ou seja, por acúmulo de experiência como leitor da obra de Saramago, só se pode entender o excerto acima no registro de uma ironia que investe na ideia de que, ao contrário do que se pensaria em princípio, não é Jesus o *evidente herói deste evangelho*.

Mas, em seu lugar, quem ocuparia essa posição? Deus, na qualidade mais que manifesta de antagonista da trama, seu grande vilão sanguinário e manipulador, não o poderia. Para chegarmos a uma conclusão acerca do tema, avaliemos o prólogo do romance, o capítulo primeiro do livro, aquele que consiste em uma leitura *ekphrásica* de uma xilogravura que o artista renascentista alemão Albrecht Dürer produzira no fim do século XV e que é uma das muitas versões idealizadas pelo artista para a cena da crucificação de Cristo.

Ocorre que é muito significativa a opção de percurso feita pelo narrador do romance para, nesse capítulo inicial, delinear a gravura ao leitor. Enceta sua descrição pelo canto superior esquerdo da imagem, conduzindo o olhar a descer por todo esse lado, migrar pela parte inferior da cena para o oposto, o qual também descreverá agora alcançando o outro canto superior para, finalmente, fechar o perímetro da imagem descrevendo o seu topo e a partir daí seguir em espiral, das margens para o seu centro, a descrição do restante da gravura. Nesse caminho, atribui aos personagens da imagem, ao menos os que não são mais evidentes como o próprio Cristo, identidades (tais quais José de Arimateia, Maria Madalena e a outra Maria, mãe de Jesus) que convêm à narrativa que se desenvolverá a partir do capítulo seguinte, funcionando esse prólogo então como uma problematização do romance, uma antecipação do seu enredo, uma metonímia sua e, por fim, ao mesmo tempo, uma espécie de retrato da sua cena final.

Que, portanto, o olhar daquele que nos descreve a gravura ultrapasse a imagem do Cristo crucificado (o qual de fato se encontra em indubitável primeiro plano no que se refere à perspectiva da cena) sem lhe dar a presumida centralidade, optando por terminar o seu percurso (ou seja, alcançar – ou, antes, diabolicamente deslocar – o centro da imagem para onde converge o olho da espiral) em um aparente coadjuvante do episódio retratado, é fato que não deve ser desprezado. E mais significativo ainda é que esse personagem da gravura seja, no que diz respeito ao romance, oportunamente identificado com Pastor, isto é, o Diabo.

Eis a passagem do romance que o descreve, a encerrar a leitura *ekphásica* da gravura düreriana:

Lá atrás, no mesmo campo onde os cavaleiros executam um último volteio, um homem afasta-se, virando ainda a cabeça para este lado. Leva na mão esquerda um balde e uma cana na mão direita. Na extremidade da cana deve haver uma esponja, é difícil ver daqui, e o balde, quase apostaríamos, contém água com vinagre. Este homem, um dia, e depois para sempre, será vítima de uma calúnia, a de, por malícia ou escárnio, ter dado vinagre a Jesus ao pedir ele água, quando o certo foi ter-lhe dado da mistura que traz, vinagre e água, refresco dos mais soberanos para matar a sede, como ao tempo se sabia e praticava. Vai-se embora, não fica até ao fim, fez o que podia para aliviar as securas mortais dos três condenados, e não fez diferença entre Jesus e os Ladrões, pela simples razão de que tudo isto são coisas da terra, que vão ficar na terra, e delas se faz a única história possível. (SARAMAGO, 2002, p. 19-20)

A imputada malignidade do Diabo, portanto, será desde o início contestada, revelando-se injusta, já que ele, sendo *vítima de uma calúnia*, por extensão, poderá ser considerado então igualmente injustiçado em qualquer narrativa que sobre ele produziram os difundidos discursos canônicos e a tradição cristã ocidental. Quanto a eventuais dúvidas de que essa figura düreriana seja efetivamente associada a Pastor pela narrativa de Saramago, verifiquemos que, no último capítulo do romance (momento da crucificação especular à gravura do prólogo), mais precisamente (e novamente) em suas palavras finais, elas em definitivo as dissipam, porque a presença da tigela negra que sabemos pertencer ao Diabo no romance não deixará dúvidas de que dele se tratava:

Ainda havia nele [Jesus] um resto de vida quando sentiu que uma esponja embebida em água e vinagre lhe roçava os lábios, e então, olhando para baixo, deu por um homem que se afastava com um balde e uma cana ao ombro. Já não chegou a ver, posta no chão, a tigela negra para onde o seu sangue gotejava. (SARAMAGO, 2002, p. 444-445)

O que defendemos, então, baseados nisso tudo, é que Pastor é um secreto personagem central do romance, como é, de certa forma, figura central, eticamente falando, de toda a poética saramaguiana.

Esse personagem demoníaco fica nesse romance assim conhecido, como Pastor, por ser esta a referência de que o narrador faz uso na maior parte do texto, apesar de ele também aparecer identificado através de outras imagens, maiormente nos capítulos iniciais: as de “anjo” e “mendigo”, por exemplo. É, pois, interessante notar que todas essas são aparências díspares das que habitualmente se atribuem ao representante do Mal, identificado antes com menções dos textos bíblicos a, dentre outros, “serpentes” ou “dragões”, segundo lhe consagra o livro do Apocalipse. Ao contrário, o atributo de “anjo” se refere a um ser celestial, muito embora se reconheça na tradição cristã ser esta também a origem do demônio, mito que a ficção de Saramago não renega; assim como “mendigo” seria uma forma assumida por Deus para testar a caridade do cristão; e a mais importante imagem dentre as que retratam o demônio no romance – reiteremos: Pastor – é a representação ideal do próprio Deus na Bíblia, conforme não poderia deixar de ser em se tratando de textos sagrados elaborados por um povo pecuarista (o homem afinal idealiza Deus à sua imagem e semelhança).

Além de reelaborar metáforas tradicionais operadas pelo discurso ficcional, chamando-lhe Pastor, o narrador está a inseri-lo no contexto do trabalho e no espaço da terra, fazendo do Diabo um instrumento fundamental da ação pedagógica que constrói Jesus. Por isso, ele funcionará, na verdade, como o primeiro *mestre* do filho de José e Maria, referência já por si pouco canônica, pois inverte o papel e a função do personagem tal qual o encontramos na ortodoxia religiosa. Afinal, no romance de Saramago, Jesus será antes o *aprendiz* numa travessia de aprendizado, e não mais o *Mestre* que todos ouvem e cujos ensinamentos permanecerão como doutrina. A propósito disso, Jorge de Sena, em seus *Estudos sobre o Vocabulário de “Os Lusíadas”*, expõe a origem etimológica do termo “demônio”, evidenciando a carga histórica que o cerca:

Demónio (que Corominas regista pela primeira vez em castelhano c. 1220-50) vem do latim *tardio daemonium*, que era um helenismo – *daimonion*, diminutivo de *daimon*. Este último vocábulo significava não o que cristãmente veio a significar, mas, na acepção exacta, um “espírito”, um “ente sobrenatural”, uma

“divindade”, um “gênio tutelar”, um “guia pessoal” (atividade que os anjos da guarda usurparam, deixando aos ditos cujos só o papel maligno). (SENA, 1982, p. 399-400)

Portanto, a função de guia do Diabo no romance, embora estranha à tradição cristã, encontra eco em um mais arcaico significado da palavra *demônio*, e esse sentido, esse seu papel, será útil a nós mais à frente, para identificarmos as novas aparições do personagem.

Ainda sobre o *Evangelho*, em se tratando do período sob a orientação de Pastor, serão quatro anos no deserto em companhia do Diabo, numa alusão – embora ideologicamente às avessas – ao episódio bíblico em que Cristo enfrenta as tentações do demônio num ambiente homônimo durante quarenta dias, como é vastamente relatado nos Evangelhos. No romance de Saramago, contudo, sempre a subverter os textos canônicos, Deus é quem verdadeiramente tentará Jesus no deserto com promessas de poder e glória, é quem efetivamente lhe propõe um fáustico pacto, e, até por ser Deus, efetivamente obterá sucesso ao aguçar a ambição do tentado, ao contrário do demônio bíblico, que fracassara em sua experiência. O preço efetivo que Jesus pagará pelo poder e pela glória prometidos somente lhe será revelado, muito mais tarde, na cena da barca, que dura, essa sim, quarenta dias, num ambiente que, aliás, Deus reconhece muito bem: “Não o tinha pensado, isto aqui é como estar no deserto.” (SARAMAGO, 2002, p. 369) – observação que, afinal, sugere a continuidade entre essa cena e a da sua primeira aparição, a completar o processo de aliciamento por ele agenciado.

Além disso, nessa cena da barca torna-se indubitável que existe uma motivação para que Deus tenha permitido que Jesus passasse quatro anos sob a guarda do demônio. A ideia de que há certa cumplicidade ou, ao menos, um acordo entre as duas figuras transcendentais está, aliás, metaforicamente sugerida no simbólico equilíbrio da barca. Nessa passagem icônica da narrativa, de forte empenho imagético, Jesus está exatamente no meio da embarcação entre os dois oponentes de aparência praticamente idêntica, no centro exato do círculo, assim como a ovelha que ele procurava no deserto e que Deus o levará a finalmente sacrificar estava

no centro exato de um espaço circular, o que identifica Jesus tragicamente como o cordeiro a ser sacrificado. No que tange à convivência entre Deus e o Diabo sobre o encaminhamento da vida de Jesus, lembremos, por exemplo, esta passagem:

Disse Jesus, Sei quem é [o Diabo], vivi quatro anos na sua companhia, quando se chamava Pastor, e Deus respondeu, Tinhas de viver com alguém, comigo não era possível, com a tua família não querias, só restava o Diabo, Foi ele que me foi buscar, ou tu que me enviaste a ele, Em rigor, nem uma coisa nem outra, digamos que estivemos de acordo em que essa era a melhor solução para o teu caso, Por isso ele sabia o que dizia quando, pela boca do possesso gadareno, me chamou teu filho, Tal qual, Quer dizer, fui enganado por ambos, Como sempre sucede aos homens [...] (SARAMAGO, 2002, p. 368)

No entanto, apesar de Deus e o Diabo estarem de acordo, não se pode dizer que possuam os mesmos planos para Jesus. A afirmação de que “tudo quanto interessa a Deus, interessa ao Diabo” (SARAMAGO, 2002, p. 369) não revela intenções semelhantes, mas desígnios diferentes em um mesmo processo. Enquanto o primeiro quer fazer de Jesus o “Filho de Deus”, Pastor trabalha, como dizíamos, no manter e no revigorar de sua natureza humana, numa tentativa de manter Jesus física e ideologicamente na terra, impedindo sua ascensão ao espaço celestial – daí que, desde o início, tenha, em encontro com Maria grávida, depositado na tigela uma terra que brilha de modo sedutor, cuja luz atrai para ela o olhar (desviando-o, assim, do céu). Em ambos, Deus e o Diabo, há então o mesmo projeto de convencimento, mas em direções evidentemente contrárias.

E qual seria a mais importante lição desse mestre? Ora, em sua conversa com os doutores do Templo, Jesus não obtivera o alívio de que necessitava, já que lhe fora apresentada a impossibilidade de se livrar da culpa herdada de José, muito embora este, com a morte, já houvesse, em tese, quitado o pagamento pelo pecado cometido. O escriba reforça a triste sina: “A culpa é um lobo que come o filho depois de ter devorado o pai” (SARAMAGO, 2002, p. 213). Sobre essa imposição dogmática, Pastor já alertara Maria, com algum tom de lamento, no dia do nascimento de



Jesus: “Sobre a cabeça dos filhos há-de sempre cair a culpa dos pais, a sombra da culpa de José já escurece a frente do teu filho” (SARAMAGO, 2002, p. 116). É, pois, essa culpa opressora e desumana que Pastor quer justamente eliminar quando se nega a ser um “anjo de perdões”. Afinal, só precisa haver perdão caso haja culpa. E Jesus positivamente aprendera o tópico, fato comprovado através da sua veemente negativa final, ainda que vã graças às velhacarias de Deus, em deixar-se ser o cordeiro que tiraria os pecados do mundo, pela simples razão de que esses pecados afinal não existiam e, por isso mesmo, não precisaria haver cordeiro que os redimisse.

### **Todos os nomes**

No romance de 1997, o protagonista Sr. José, na cena do cemitério – onde afinal (e tardiamente) encontra (ou pensa encontrar) a mulher que procura – depara-se com um pastor, “um homem idoso, com um cajado na mão” (SARAMAGO, 2003c, p. 237), o qual, acompanhado de um cão, vaga pelo talhão dos suicidas da necrópole. Para além da função pastoril que exerce, há alguns elementos que identificam esse homem com o Diabo do *Evangelho*.

A começar pela preparação da cena. Chegando ao lugar quando já o crepúsculo avança, Sr. José dorme no local, deitando-se recostado a uma árvore, “uma oliveira antiga, cujos frutos a gente do subúrbio continua a vir recolher apesar de o olival se ter tornado em cemitério” (SARAMAGO, 2003c, p. 236). Ora, espécime vegetal muito comum na paisagem portuguesa, a oliveira é nativa do litoral oriental do Mar Mediterrâneo e também faz parte da fotografia não apenas dos textos bíblicos canônicos como também da própria versão de Saramago para o Evangelho. Por exemplo, na obra anterior, Jesus deita-se igualmente sob uma oliveira logo após desistir de sacrificar seu cordeiro e momentos antes de reencontrar sua mãe e seus irmãos. Essa árvore, então, é o elemento cenográfico que sobrepõe os espaços das duas narrativas, que são não apenas física mas temporalmente distantes (daí, pois, a oliveira ser antiga).

Em *Todos os nomes*, o caráter diabólico desse pastor evidencia-se no fato de sua atuação limitar-se ao espaço das covas dos suicidas, tradicionalmente sepultados fora do chamado campo-santo. Assim, se na cena da barca do *Evangelho*, diante da exposição de Deus sobre que assuntos interessavam ao Diabo, Pastor responde que se limita a tomar para si o que Deus não quis – “a carne, com a sua alegria e a sua tristeza, a juventude e a velhice, a frescura e a podridão” (SARAMAGO, 2002, p. 386), isto é, características próprias do homem – em *Todos os nomes* é exatamente o mesmo que ele faz ao circular pelo talhão dos suicidas e seus sepulcros fora do âmbito de Deus, o outro espaço onde os corpos descansam sob a sua benção. Além disso, a função do pastor aqui, embora em breve aparição, é semelhante à do romance anterior: ele surge como guia (*daimon* novamente) de um labirinto (físico mas também filosófico-existencial) que elaborou ao trocar as identificações das sepulturas, mas cuja solução nem mesmo ele sabe. Sua atitude carrega novamente um valor humano, encontra-se eivada de generosidade: pretende ele assim garantir que aquelas pessoas, que afinal cometeram suicídio para não serem encontradas, tenham essa sua vontade acatada.

No cemitério de *Todos os nomes*, porém, há ainda, para além das ovelhas, outra criatura a seguir o pastor: “Acompanhava-o um cão vulgar, nem grande nem pequeno, que não dava sinais de hostilidade, mas com todo o ar de estar à espera de uma ordem do dono para manifestar-se.” (SARAMAGO, 2003c, p. 237) Não se manifestar significa dizer que o cão não ladra, o que faz referência evidente a outra aparição diabólica que, dada a semelhante função de guia, não passaria de outra forma de uma mesma *persona*: o cão Constante de *A jangada de pedra*, que se junta ao grupo de personagens que percorre a Península indicando-lhes caminho (sempre levando à boca um ariádrico fio azul). Aliás, quando mais tarde voltar o Sr. José a pensar na cena do cemitério, lembrará outra vez do “cão, silencioso como se lhe tivessem extraído as cordas vocais” (SARAMAGO, 2003c, p. 250), o que ratifica a referencialidade ao “desaparecimento das cordas vocais dos cães de Cerbère” (SARAMAGO, 2004, p. 82) que testemunhamos no outro romance – cabendo ressaltar, ademais, que o nome da cidade francesa relaciona-se com o ser da mitologia grega

responsável por guardar o reino subterrâneo dos mortos (mais tarde associado ao inferno pela cultura cristã) e que correspondia a um cão de três cabeças, fator que reforça o estatuto desse cão, animal que se ostenta por si como representação clássica do demônio e que na divisão da Península “preferiu as regiões infernais” (SARAMAGO, 2004, p. 18), e com esse diabólico pastor saramaguiano.

Assim com Jesus, Sr. José, embora tenha inicialmente contestado veementemente a atitude do seu novo conhecimento, demonstra ter aprendido as lições após esse breve encontro com Pastor, uma vez que, depois seu afastamento, o protagonista acompanha um sepultamento e, uma vez sozinho, troca, como Pastor fazia, a nova lápide por outra.

## Caim

Deste modo se despedem Pastor e Sr. José em *Todos os nomes*: “Adeus, Pode ser que ainda venhamos a encontrar-nos alguma vez, Não creio, Nunca se sabe, Quem é você, Sou o pastor destas ovelhas, Nada mais, Nada mais.” (SARAMAGO, 2003c, p. 242) Para além de atentarmos para o fato de que a parte final do diálogo se assemelha ao que Jesus tivera com Pastor quando o conheceu – “Jesus olhou o homem com temor e perguntou, Que nome é o teu, Para as minhas ovelhas não tenho nome, Não sou uma ovelha tua, Quem sabe, Diz-me como te chamas, Se fazes tanta questão de dar-me um nome, chama-me Pastor, é o suficiente para que me tenhas, se me chamares” (SARAMAGO, 2002, p. 227) –, desperta a nossa atenção a hipótese levantada pelo velho homem: *Pode ser que ainda venhamos a encontrar-nos alguma vez*. Visto que tal reencontro não se concretiza nesse romance, passamos a considerar que o pronome “nos” identificaria não mais o interlocutor e o Sr. José mas, numa piscadela para nós, o interlocutor e os leitores. Daí a expectativa de que, em algum momento, o personagem ressurgisse na obra saramaguiana.

Saltemos o risco de dizer que Pastor reapareceria em *As intermitências da morte* na figura da própria Morte, embora ela se reconheça como condutora da humanidade, “do rebanho humano de que é soberana pas-

*tora*” (SARAMAGO, 2005, p. 142), a própria Igreja levante a possibilidade de que “a abolição da morte só poderia ter sido obra do diabo” (SARAMAGO, 2005, p. 120) e, por fim, num diálogo telefônico entre o membro da burocracia e o representante eclesiástico, a palavra “diabo” surja sem que ninguém aparentemente a tivesse pronunciado, denunciando sua atuação na interrupção das mortes que movem o enredo da narrativa:

Eminência, perdoe-me, temo não compreender aonde quer chegar, Sem morte, ouça-me bem, senhor primeiro-ministro, sem morte não há ressurreição, e sem ressurreição não há igreja, Ó diabo, Não percebi o que acaba de dizer, repita, por favor, Estava calado, eminência, provavelmente terá sido alguma interferência causada pela electricidade atmosférica, pela estática, ou mesmo um problema de cobertura, o satélite às vezes falha. (SARAMAGO, 2005, p. 18)

Tal hipótese seria, porém, um provável exagero de leitura, dado que são poucas as suas evidências. Aguardando paciente e precavidamente um pouco mais, chegamos, em 2009, à publicação de *Caim*, espécie de versão para o Antigo Testamento da paródia que Saramago havia empreendido acerca do Novo Testamento em seu *Evangelho*, texto em que uma nova aparição parece atender às nossas expectativas.

Nessa narrativa, Caim encontra algumas vezes, na estrada que leva a Nod, cidade onde vive Lilith, uma figura que o interpela, um velho que, embora nunca chamado de pastor, “levava duas ovelhas atadas por um barço” (SARAMAGO, 2009, p. 44), as quais, todavia, serão também identificadas pelo narrador como cabras, sem que a troca das espécies (de tão evidentes diferenças) pareça suscitar qualquer estranhamento. Por si, o *barço*, citada referência ao fio de Ariadne presente não somente na boca do cão Constante como também na mão do Sr. José, identifica uma vez mais o diabo saramaguiano com o *dâimon* de que nos fala Jorge de Sena e, de fato, caberá a esse personagem uma função de guia porque estará nessa estrada precisamente a dar informações a Caim sobre qual caminho seguir. A missão do velho, como ele mesmo aparenta autoimpor-se, é impedir que os animais comam o barço (e daí pouco importe que sejam ovelhas ou cabras, sendo fundamental aqui a dualidade que repre-

sentam: os dois caminhos possíveis que os personagens – Caim, Jesus e Sr. José – que se encontram com Pastor precisam escolher).

Na sua primeira aparição em *Caim*, curiosamente, como a ecoar falas que dele já conhecemos de romances outros, Pastor volta a prometer, como em *Todos os nomes*: “Voltaremos a ver-nos” (SARAMAGO, 2009, p. 45). Em novo encontro, todavia, a promessa é derradeira: “Ver-me-ás até ao fim dos teus dias” (SARAMAGO, 2009, p. 65) – o que não se concretiza, porque o personagem desaparece do romance, dando mais uma vez a sensação de um mau acabamento à narrativa que improvavelmente Saramago, sempre tão preciso na construção dos seus enredos, tenha deixado escapar nesse texto. A questão, todavia, corrige-se sob a leitura de que esse pastor de fato reaparecerá, cronologicamente tendo como referência a história da humanidade, após esse surgimento aqui do AT (nesse romance *Caim*), no contexto do NT (em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*) e, depois, na contemporaneidade (em *Todos os nomes*), ideia que se reforça se pensarmos no tamanho do rebanho que o acompanha em cada uma dessas obras. Se em *Caim* são apenas dois animais, no *Evangelho* o gado está já em plena expansão:

Não admira, portanto, que o rebanho cresça sem parar, como se, afincadamente, e com o entusiasmo de quem sabe garantida uma duração justa de vida, cumprisse aquela famosa ordem que o Senhor deu, talvez pouco confiante na eficácia dos doces instintos naturais, Crescei e multiplicai-vos. (SARAMAGO, 2002, p. 229)

Na hodiernidade de *Todos os nomes*, portanto, não é de se espantar que tenhamos uma população de ovelhas francamente maior – “podia-se perceber agora como era grande o rebanho” (SARAMAGO, 2003c, p. 241), aponta o narrador. Ora, retomando uma última vez a cena da barca do *Evangelho*, encontramos a constatação de Jesus: “Percebo agora por que está aqui o Diabo, se a tua autoridade vier a alargar-se a mais gente e a mais países, também o poder dele sobre os homens se alargará, pois os teus limites são os limites dele, nem um passo mais, nem um passo menos” (SARAMAGO, 2002, p. 371). E a experiência empírica que temos

da civilização ocidental é a de que de fato esses limites e esse rebanho se alargaram o suficiente para definir que os maquiavélicos planos de Deus do romance de Saramago foram cumpridos, cabendo a Pastor/Diabo seguir em sua missão de humanizar a humanidade.

## Referências

- SARAMAGO, J. (1989). *Levantado do chão*, (3.<sup>a</sup> ed.). Rio de Janeiro: Bertrand.
- (2000). *Memorial do convento*, (27.<sup>a</sup> ed.). Rio de Janeiro: Bertrand.
- (2002). *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, (32.<sup>a</sup> ed.). São Paulo: Companhia das Letras.
- (2003a). *História do cerco de Lisboa*. Rio de Janeiro: O Globo.
- (2003b). *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Planeta De Agostini.
- (2003c). *Todos os nomes*. São Paulo: Planeta De Agostini.
- (2004). *A jangada de pedra*, (16.<sup>a</sup> ed.). São Paulo: Companhia das Letras.
- (2005). *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2009). *Caim*, (3.<sup>a</sup> ed.). São Paulo: Companhia das Letras.
- SENA, J. de (1982). *Estudos sobre o vocabulário de “Os Lusíadas” – com notas sobre o humanismo e o exoterismo de Camões*. Lisboa: Edições 70.

## RICARDO REIS AO ESPELHO: ADAMASTOR

### RICARDO REIS IN THE MIRROR: ADAMASTOR

**RESUMO:** Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, José Saramago serve-se do heterónimo clássico de Fernando Pessoa para arquitetar o seu romance, seguindo esse postulado de que “sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”. Como protagonista do romance, e embora seja trabalhado através de alguns cambiantes, Ricardo Reis, regressado do Brasil, move-se essencialmente pela baixa de Lisboa, entre os finais de 1935 e meados de 1936, e encontra-se, com frequência, diante da estátua de Adamastor, no Alto de Santa Catarina, chegando mesmo a residir ali ao lado. Ora, as referências a esta figura, ao longo do romance, são abundantes; são simbólicas; prendem-se com várias motivações e permitem diversas relações, interpretações e leituras. No entanto, se tivermos em conta a relação que essa figura, através da sobrevida que adquiriu (estátua) e não só, estabelece, em particular, com o protagonista do romance, percebe-se que há uma correspondência íntima muito forte entre ambos. Neste sentido, Adamastor, mais do que um marco geográfico e simbólico do romance, funciona como uma espécie de espelho (elemento que também aparece inúmeras vezes no romance, sempre associado ao protagonista, que se vê constantemente nele) que ajuda no processo de figuração de Ricardo Reis, por exemplo, para realçar a sua solidão, a sua nostalgia, a sua apatia, o amor incorrespondido de Marcenda... Sendo assim, partindo da ideia/do símbolo de espelho, que nos devolve a nossa imagem, que nos dá consciência do nosso verdadeiro eu, que representa a sabedoria e o conhecimento, que nos faz refletir sobre nós mesmos, obrigando a tomar consciência do que somos e ou do que queremos ser, pretendo mostrar, essencialmente, como José Saramago torna a figura de Adamastor indissociável do processo de figuração de Ricardo Reis.

**Palavras-chave:** Ricardo Reis, Adamastor, Espelho, Personagem, Figuração.

**ABSTRACT:** In *The Year of the Death of Ricardo Reis*, José Saramago uses Fernando Pessoa's classic heteronym to write his novel, following the postulate that “wise is the man who contents himself with the spectacle of the world”. However, Saramago's Ricardo Reis has some differences from Pessoa's Ricardo Reis. As the protagonist of the novel, Saramago's Ricardo Reis moves mainly through downtown Lisbon, between the end of 1935 and the middle of 1936, and is frequently face to face with the statue of Adamastor in Alto de Santa Catarina, place where he will live at a given moment. Throughout the novel, the references to this figure are abundant, symbolic and they

are related to several motivations which allow different relations, interpretations and readings. If we take into account the relationship that this figure, through the literary survival that acquires as a statue, establishes in particular with the protagonist of the novel, it is clear that there is a very strong intimate correspondence between both. So, in this sense, Adamastor, more than a geographical and symbolic landmark of the novel, works as a kind of mirror (an element that also appears many times in the novel, always associated with the protagonist) that contributes to the process of figuration of Ricardo Reis, for example, to highlight his loneliness, his nostalgia, his apathy, Marcenda's unanswered love...Therefore, starting from the idea/symbol of the mirror, which gives us back our image, makes us aware of our true self, represents wisdom and knowledge, makes us reflect on ourselves, forcing us to become aware of what we are and or what we want to be, I intend to show, essentially, how José Saramago makes the figure of Adamastor inseparable from Ricardo Reis's process of figuration.

**Keywords:** Ricardo Reis, Adamastor, Mirror, Character, Figuration.

*O Ano da Morte de Ricardo Reis* de José Saramago é um romance que possui uma intensa dimensão intertextual e dialógica à qual nenhum leitor atento consegue ficar indiferente. Através do seu título, é óbvio que o universo heteronímico pessoano assume um papel de relevância, mas José Saramago está longe de se ficar por aí. O itinerário intertextual e literário que percorre é muito mais vasto. Para além de Fernando Pessoa, Eça de Queirós, Cesário Verde, Luís de Camões, entre outros, são autores que por lá também se encontram revisitados de um modo particularmente profícuo.

Para o que me interessa aqui, começo por me deter apenas no poeta épico. Camões, ele próprio, a sua obra e a sua estátua, varrem *O Ano da Morte de Ricardo Reis* de ponta a ponta. Aliás, é precisamente com a dupla transformação de um verso de *Os Lusíadas* – “onde a terra se acaba e o mar começa” (Camões, 1975, III, 20, 3) – que José Saramago, paródica e circularmente, principia e termina o seu romance. Pelo meio dele, outros versos de *Os Lusíadas* e da lírica camoniana são revisitados, relidos, transformados e a estátua de Camões, na Praça que tem o seu nome, em Lisboa, é também um marco geográfico e simbólico recorrente ao longo do romance, assim como o é a estátua de Adamastor no Alto de Santa Catarina.

Neste sentido, ao analisarmos detalhadamente as muitas referências a Camões e a Adamastor em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, é possível



estabelecer várias ligações (cf. Maia, 2003), o que, por sua vez, permite também fazer várias leituras interpretativas. A título exemplificativo, em diversos momentos do romance, Camões ora representa o contraste entre um passado glorioso que exaltou em *Os Lusíadas* e um presente triste e apático em que Ricardo Reis se move; ora serve para mostrar as semelhanças entre a situação da sua contemporaneidade, mergulhada numa “austera, apagada e vil tristeza” (Camões, 1975, X, 145, 8) e a situação contemporânea do país que Ricardo Reis encontra; ora ainda se aproxima do protagonista do romance para evidenciar uma ligação mais íntima em termos de inspiração poética.

No que diz respeito a Adamastor, por ser uma figura que Camões inclui em *Os Lusíadas*, e que o leva, portanto, a estar envolvido também na formação deste poliedro de interpretações, dá-se o caso particular de, na minha opinião, esse gigante mitológico, que aparece em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* sob a forma de estátua, funcionar igualmente como uma espécie de espelho em que Ricardo Reis se (re)vê constantemente e que se torna indissociável do seu processo de figuração.

Sendo assim, e indo diretamente ao âmago de todo este texto, como o seu título anuncia, gostaria de salientar, desde já, que apenas tentarei ter em consideração a figura de Adamastor em estreita relação a esse processo de figuração de Ricardo Reis, não querendo com isto afirmar, contudo, que, se assim se justificar, não possa resvalar para outras considerações que me pareçam oportunas.

Dito isto, começo, então, por relembrar o que provavelmente nem merecia ser lembrado, que, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, José Saramago se serve do heterónimo clássico de Fernando Pessoa para construir o seu romance, tentando seguir esse postulado, desde logo mencionado em epígrafe, de que “sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”. Como protagonista do romance, e embora seja trabalhado através de alguns cambiantes, Ricardo Reis de José Saramago não se afasta muito da essência que caracteriza o heterónimo pessoano que, de acordo com os seus dados biográficos, decide expatriar-se para o Brasil em 1919 “espontaneamente por ser monárquico” (Pessoa, 2007, p. 25), não se sabendo se por lá morre ou não. O que sabemos, contudo, é que

José Saramago, ficcionalmente, fá-lo regressar a Portugal em dezembro do ano de 1935 em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, logo após a morte de Fernando Pessoa, que ocorre verídica e precisamente nesse ano, para também ele acabar por morrer, novamente pelo processo de ficção, nove meses depois, em setembro de 1936. Eis, pois, como se chega ao ano da morte de Ricardo Reis, como nos revela José Saramago (2013, p. 26):

Isto é, pensando que Pessoa, que morreu em 1935, não deixou escrita em lugar algum a data da morte de Ricardo Reis, pensando que o heterónimo não pode viver muito mais que o criador, pensando que todos temos nove meses de vida que não contamos porque não vivemos fora das nossas mães, pensando que talvez depois de mortos possamos contar com outros nove meses de vida, quer será mais ou menos o tempo que dura a nossa memória, pensando em tudo isto, a sentença que me caiu do teto, “o ano da morte de Ricardo Reis”, misturada com o antigo rancor e a permanente admiração, animaram-me a confrontar Ricardo Reis com o espetáculo do mundo no ano da sua morte que, na minha lógica, teria de ser 1936 [...]

De certa forma, isto mostra que, ao chegar a Lisboa, Ricardo Reis, sem o saber, já tem a sua morte anunciada. Melhor dizendo, para me servir de uma palavra com uma carga simbólica importante no romance e na mundividência de Ricardo Reis, quando chega a Lisboa, o seu *destino* já está completamente traçado e a verdade é que “ninguém foge ao seu destino” (Saramago, 1999, p. 327).

Contudo, enquanto a hora da sua morte não chega, que é como quem diz o final do romance, Ricardo Reis, num primeiro momento e muito sucintamente, depois de se instalar no Hotel Bragança, começa por se dedicar à deambulação, geográfica/física e literária/textual, pelas ruas de Lisboa, numa espécie de *Lisbon revisited*, e à contemplação do difícil e tumultuoso “espetáculo do mundo” não só desse ano de 1936, como também desse período do século XX em que ocorreram importantes acontecimentos de natureza social, cultural e política, nacional e internacional, quer através do que vê *in loco*, quer através do que lê nos jornais. A par disto, Ricardo Reis ainda se envolve carnalmente com Lídia,

uma criada do hotel em que se instala, e educada e convencionalmente com Marcenda, uma hóspede do mesmo hotel, e tem alguns encontros com Fernando Pessoa. Destes primeiros tempos em Lisboa, sobressai um caráter rotineiro da sua existência que de certa forma desperta a atenção da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE) que acaba por o intimidar para prestar declarações, isto é, para ser interrogado, nas suas instalações.

Pode-se dizer que, a partir daqui, se abre um segundo momento no romance de José Saramago e que é precisamente o que me interessa para sustentar a minha premissa de Adamastor como um espelho de Ricardo Reis, já que este, tendo em conta o desenvolvimento do interrogatório feito pela PVDE, é instado a abandonar esse *dolce far niente* a que se dedica nos inícios do regresso a Lisboa e se vê forçado a deixar o Hotel Bragança, a procurar uma casa e a desenvolver uma atividade profissional. E é no Alto de Santa Catarina que Ricardo Reis encontra um segundo andar de um edifício que será a sua nova residência. E é também lá que Ricardo Reis, ainda antes da mudança, num encontro com Marcenda, se depara com uma representação escultórica que lhe causa um tanto de surpresa como um pouco de estranheza, motivando até uma observação mais irónica bem ao estilo saramaguiano:

Ainda não são três horas quando chega ao Alto de Santa Catarina. As palmeiras parecem transidas pela aragem que vem do largo, mas as rígidas lanças das palmas mal se mexem. Não consegue Ricardo Reis lembrar-se se já aqui estavam estas árvores quando partiu para o Brasil. O que de certeza não estava era este grande bloco de pedra, toscamente desbastado que visto assim parece um mero afloramento de rocha, e afinal é monumento, o furioso Adamastor, se neste sítio o instalaram não deve ser longe o cabo da Boa Esperança. (Saramago, 1999, p. 188)

De autoria de Júlio Vaz Júnior, erigida por iniciativa da Câmara Municipal de Lisboa e inaugurada a 10 de Junho de 1927, este monumento, repleto de dramatismo, é uma interpretação da figura monstruosa, disforme e colérica que Luís de Camões, no Canto V de *Os Lusíadas*, descreve e que

interpela os Portugueses que ousavam atravessar o Cabo das Tormentas, lugar que pertencia aos seus domínios.

Este episódio camoniano é célebre e bem conhecido e representa simbolicamente todos os mistérios, todos os medos e todos os perigos que o mar escondia e que os Portugueses enfrentaram e ultrapassaram, assemelhando-se assim, sobretudo pela grandeza e ousadia do feito, ao próprio Gigante. Por este facto, trata-se de um episódio que adquire uma verdadeira dimensão épica. Daí que a sobrevida que esta figura mitológica adquire pelas mãos de Júlio Vaz Júnior, apesar do seu pendor subjetivo, tenha sido bem aproveitada para, também simbolicamente, ser inaugurada num 10 de junho, que começou por ser simplesmente um feriado municipal, passando depois, com o Estado Novo, tempo cronológico e histórico que estrutura *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, a ser um feriado nacional, de exaltação eminentemente histórico-nacionalista e propagandística, típica do regime salazarista, para chegar aos nossos dias também como feriado nacional, mas de índole histórica<sup>1</sup> e com o nome oficial, desde 1978, de “Dia de Portugal, de Camões e das Comunidades Portuguesas”.

Relativamente à escultura em si, as palavras de Maria Bispo (s/d), reproduzidas no sítio da Câmara Municipal de Lisboa, expressam bem o que nos é possível ainda hoje apreciar e o que terá sido possível a Ricardo Reis observar assim que se deparou com ela:

Tirando partido da diferença de escala entre o Adamastor e a figura masculina, apontamento quase impercetível, visualiza-se uma clara hipérbole esculpida e na personagem monstruosa. Representativa das dificuldades, medos e mistérios que constituíram a passagem do Cabo da Boa Esperança, implantada no miradouro de Sta. Catarina, face a face com o Tejo, a frente desta obra só é vislumbrada depois de percorrido o jardim que a envolve. A sua descoberta faz-se lenta e urbana, revelando-se primeiro no rochedo de onde nascem as

---

<sup>1</sup> Não esqueço, porém, que este dia também é dedicado ao Anjo Custódio de Portugal, que terá surgido pela primeira vez na Batalha de Ourique, quando D. Afonso Henriques conseguiu uma importante vitória diante dos Muçulmanos e que lhe permitiu autoproclamar-se rei de Portugal. Daí que, além de ser um feriado histórico, também tenha um cariz religioso.

costas da figura do Adamastor, depois na sensação de aprisionamento deste, cativo pela coragem que desbravou os mares desconhecidos. Emerge poderosa, iludindo-nos na sua fragrância marítima, tortuosamente tratada como um deus do mar, nas muitas ondulações do material rochoso, que definem o rosto, parte do tronco e braços. Prende-nos o olhar, profundo tanto na expressão, como nos sulcos pétreos que a criam, avançando sobre nós a inquietude e a fragilidade inerente à condição humana. O extrato do poema de Camões inscrito na lápide, à semelhança de um epitáfio, anuncia a peça num desafio à sua contemplação. Entre a figura do marinheiro, em bronze, e o monstro/deus, articula-se um diálogo ensurdecido, decorrido na violência entre aventureiros e monstros, entre o domínio e a obstinação, num brado que nem sempre a tempestade citadina permite escutar.

O primeiro contacto de Ricardo Reis com este monumento, como vimos, está longe, muito longe de refletir estas palavras de Maria Bispo. Além da surpresa e de uma certa estranheza, dir-se-ia que há também alguma indiferença por esta representação de Adamastor. Dá-nos quase a sensação de que ela nada lhe diz à primeira vista. No entanto, à medida que o médico-poeta vai fazendo a sua vida diária na sua nova residência no Alto de Santa Catarina, bem junto a essa escultura, e à medida que esta se vai tornando uma presença permanente e incontornável na sua vida, porque está mesmo ali ao lado e não há como a evitar, aí o prisma com que a observa vai-se tornando outro. Com efeito, depois de se instalar nessa sua nova residência, o interesse e a curiosidade pela peça escultória vão despertando lentamente. Repara-se o que acontece numa manhã fria em que se levantou muito cedo:

Foi dar a volta à estátua, ver quem era o autor, quando fora feita, a data lá está, mil novecentos e vinte e sete, Ricardo Reis tem um espírito que sempre procura encontrar simetrias nas irregularidades do mundo, oito anos depois da minha partida para o exílio foi aqui posto Adamastor, oito anos depois de aqui estar Adamastor regresso eu à pátria, ó pátria, chamou-me a voz dos teus egrégios avós, então os velhos apareceram na calçada, de barba feita, a pele arrepanhada de rugas e alúmen, [...] Os velhos encaram com Ricardo

Reis, desconfiam daquele rondar em torno da estátua, mais convencidos agora ficam de que há mistério neste homem, quem é, que faz, de que vive. [...] Ricardo Reis deu segunda e terceira voltas ao Adamastor, percebe que os velhos estão impacientes, aquela presença irrequieta não os deixa concentrarem-se na leitura das notícias... (Saramago, 1999, p. 241)

O Mostrengo de Fernando Pessoa “à roda da nau voou três vezes” (Pessoa, 2011, p. 50). Aqui, é Ricardo Reis que dá três voltas ao Adamastor para encontrar, tão ao seu jeito, uma simetria perfeita nesta estátua que inicialmente lhe pareceu “um mero afloramento de rocha” (Saramago, 1999: 188), simetria essa que assenta no número oito e que não pode ser encarada como despicienda. Símbolo, por excelência, do equilíbrio cósmico, o oito, associado a este Adamastor, reveste-se de uma importância acrescida, como aponta Beatriz Berrini (1998: 83), já que, “sendo também o número de direções cardeais, percebe-se que Adamastor se encontra espacialmente num ponto que é o cruzamento de todos os destinos, num momento que é o do equilíbrio cósmico, duplamente.”

Curiosamente, se olharmos para *Os Lusíadas*, também encontramos “simetrias”, por parte de Luís de Camões, associadas a esta figura medonha. Ela aparece no canto V, precisamente no meio da obra épica, e surge sensivelmente a meio da viagem dos Portugueses, no Cabo das Tormentas, na junção de dois oceanos. Portanto, Adamastor, quer em *Os Lusíadas*, quer em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, surge, em bom rigor, num espaço que é a confluência ou o “cruzamento de todos os destinos”, seja o do Vasco da Gama e o dos Portugueses, seja o de Ricardo Reis e o do estado da nação que encontra neste regresso a Portugal. A grande diferença, porém, é que, em *Os Lusíadas*, Vasco da Gama, personagem que configura a ousadia e a persistência do povo português, consegue ultrapassá-lo, mas, no romance de José Saramago, Ricardo Reis não consegue libertar-se dessa estátua que o atrai constantemente. Deste modo, o “quem és tu?” que Vasco da Gama, em *Os Lusíadas*, dirige a Adamastor pode ser encarado como um ato de afrontamento e de coragem que surpreende por completo o gigante e o leva a mudar de atitude, fazendo emergir o seu lado mais frágil e sensível ao recordar, de modo especial-

mente comovedor, todo o sofrimento amoroso que Tétis lhe causara. Esse certo “quem és tu?” é o que, em certa medida, permite decifrar todos os mistérios que supostamente havia naquelas águas ou “os segredos escondidos / da natureza e do húmido elemento” (Camões, 1975, V, 42, 1-2). No entanto, Ricardo Reis está muito longe de ser como Vasco da Gama. Coragem, ousadia, liderança, persistência e afins são atributos que nunca lhe hão de assistir. Por isso, Ricardo Reis, no meio desta espécie de tríade, só se pode mesmo identificar com Adamastor.

Com efeito, a partir do momento em que o médico-poeta se muda para essa sua nova residência no Alto de Santa Catarina, Adamastor torna-se uma visão tão recorrente e uma referência textual tão constante por parte do narrador saramaguiano que nos permite estabelecer, entre outros aspetos, uma ligação muito íntima e pessoal entre Ricardo Reis e o próprio Adamastor. Neste sentido, e aliás, não pode ser encarado como um mero acaso o facto de a palavra “Adamastor” aparecer vinte e cinco vezes ao longo da obra: a primeira, antes de se instalar no Alto de Santa Catarina, aquando do encontro com Marcenda, como já mencionei; a segunda, no momento em que visita o andar com o propósito de o arrendar (Saramago, 1999, p. 215); e as outras vinte e três vezes surgem, em diversas passagens e em diversos contextos, precisamente depois de Ricardo Reis ir para lá morar. Isto sugere, pois, sobretudo se tivermos em consideração a reação que teve no primeiro contacto com a estátua, que se trata de uma ligação que se vai adensando à medida que o tempo de Ricardo Reis em Lisboa vai passando. “Primeiro estranha-se, depois entranha-se.”, lá dizia o *slogan* de Fernando Pessoa. E é neste passar do tempo, sobretudo cronológico, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, que se percebe que o Ricardo Reis de José Saramago é, em boa verdade, um homem que vive num labirinto<sup>2</sup> à procura de si próprio e que encontra (também) na estátua de Adamastor no Alto de Santa Catarina (e em parte

---

<sup>2</sup> Símbolo muito forte também em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, presente quer através do livro *The god of the labyrinth*, de Herbert Quain, quer nas ruas da cidade de Lisboa que labirinticamente conduz sempre Ricardo Reis à figura de Camões, o que sugere uma procura da identidade, tanto a nível nacional, como a nível individual (aqui, semelhante à estátua de Adamastor), quer ainda nas reflexões acerca do próprio ser humano.

do seu simbolismo) um reflexo, como se de um espelho de tratasse, da sua própria identidade e existência. E a metáfora do “espelho” que eu trago para aqui para unir Ricardo Reis e Adamastor parece-me adequada e conveniente, porque, além de se tratar de um símbolo muito forte, também aparece recorrentemente no romance. De facto, são muitas as passagens em que o médico-poeta se encontra diante do espelho. Numa delas, ainda nos inícios da sua estadia no Hotel Bragança, até tem esta reflexão bem sugestiva:

Ricardo Reis baixa o jornal, olha-se no espelho, superfície duas vezes enganadora porque reproduz um espaço profundo e o nega mostrando-o como mera projecção, onde verdadeiramente nada acontece, só o fantasma exterior e mudo das pessoas e das coisas, árvore que para o lago se inclina, rosto que nele se procura, sem que as imagens de árvore e rosto o perturbem, o alterem, lhe toquem sequer. O espelho, este e todos, porque sempre devolve uma aparência, está protegido contra o homem, diante dele não somos mais que estarmos, ou termos estado, como alguém que antes de partir para a guerra de mil novecentos e catorze se admirou no uniforme que vestia, mais do que a si mesmo se olhou, sem saber que neste espelho não tornará a olhar-se, também é isto a vaidade, o que não tem duração. Assim é o espelho, suporta, mas, podendo ser, rejeita. Ricardo Reis desviou os olhos, muda de lugar, vai, rejeitador ele, ou rejeitado, virar-lhe as costas. Porventura rejeitador porque espelho também. (Saramago, 1999, p. 50)

Na verdade, o espelho não se limita apenas a devolver a nossa imagem. Ele “reproduz um espaço mais fundo”; possibilita-nos ver para além da superficialidade; dá-nos também a consciência do nosso eu mais íntimo; representa a verdade, a sabedoria e o conhecimento. E a partir do momento em que Ricardo Reis também olha recorrentemente para Adamastor é como se se visse refletido nele, é como se iniciasse assim o socrático conhecimento de si próprio, precisamente porque o espelho nos faz refletir sobre nós próprios, obrigando-nos a tomar consciência de verdades essenciais que compõem a nossa identidade e existência. Desta forma, recuo um pouco, para retomar Vasco da Gama. Se Ricardo



Reis não se pode identificar com ele, mas sim com Adamastor, o que é que há neste que possibilita essa correspondência? O seu aspeto físico medonho e a sua atitude arrogante e implacável? Aquilo que se vê e que se mostra? Obviamente que não. Mais aquilo que não se vê, mas se sente, ou seja, mais o seu lado solitário, íntimo, amoroso e vulnerável, bem como a representação do limite que separa o conhecido do desconhecido, o eu superficial de um outro eu mais íntimo e profundo.

Ora, é justamente com a saída do Hotel Bragança e a mudança para o Alto de Santa Catarina que Ricardo Reis se vai tornar um homem mais isolado, mais dado à solidão e a uma certa melancolia. E isso é bem perceptível logo a partir do momento em que, ainda antes de instalar na sua nova residência, procede às pequenas mudanças e observa a paisagem exterior da janela do seu novo quarto:

Da sua janela sem cortinas Ricardo Reis olhava o largo rio, para poder ver melhor apagou a luz do quarto, onde estava, caía do céu uma poalha de luz cinzenta que escurecia ao pousar, sobre as águas pardas deslizavam os barcos cacilheiros já de fanais acesos, ladeando os navios de guerra, os cargueiros fundeados, e, quase a esconder-se por trás do perfil dos telhados, uma última fragata que se recolhe à doca, como um desenho infantil, tarde tão triste que do fundo da alma sobe uma vontade de chorar, aqui mesmo, com a testa apoiada na vidraça, separado do mundo pela névoa da respiração condensada na superfície lisa e fria, vendo aos poucos diluir-se a figura contorcida do Adamastor, perder sentido a sua fúria contra a figurinha verde que o desafia, invisível daqui e sem mais sentido do que ele. (Saramago, 1999, p. 219).

“A vontade de chorar” que assoma Ricardo Reis agora que se vê, de certa forma, “separado do mundo”, isto é, sozinho, bem como todo esse estado de espírito nostálgico e melancólico em que encontra, provêm desse deslocamento de um lugar para o outro que o vai conduzir à subjetividade e que o vai levar a encontrar-se, não raras vezes, face a si próprio diante da escultura de Adamastor. Lá está, é como se este funcionasse precisamente como um espelho, porque, ao olhar para Adamastor, Ricardo Reis revê-se nele, na sua triste história amorosa, ou vê-se a si

próprio, nomeadamente no que diz respeito ao amor inteiramente não correspondido por parte de Marcenda:

Uma vez, dez vezes viu Ricardo Reis as horas, são quatro e meia, Marcenda não veio e não virá, a casa escurece, os móveis escondem-se numa sombra trémula, é possível, agora, compreender o sofrimento de Adamastor. E porque mais do que tanto seria crueldade, soam no último minuto as duas pancadas da aldraba da porta. (Saramago, 1999, p. 256)

Apesar de tudo, Marcenda acabou por aparecer. Mas o certo é que a Ricardo Reis foi “possível, agora, compreender o sofrimento de Adamastor”, sentimento que também experiencia através do (outro) amor que sente por Lídia, sobretudo quando a vida do seu irmão Daniel está em risco, tendo em conta a iminente revolta dos marinheiros:

Afinal é mesmo verdade o que o marinheiro Daniel contou à irmã, um poeta é capaz de sentir a inquietação que há nestas águas, Quando será que eles saem, Um destes dias, respondeu Lídia, uma tenaz de angústia aperta a garganta de Ricardo Reis, turvam-se-lhe os olhos de lágrimas, também foi assim que começou o grande choro de Adamastor. (Saramago, 1999, p. 430)

“O grande choro de Adamastor” começou assim, mas o grande choro de Ricardo Reis só começa depois da revolta dos marinheiros, quando se apercebe do envolvimento do irmão de Lídia e quando constata o desfecho trágico deste acontecimento que podia mudar por completo o estado da nação:

Ricardo Reis levanta-se do banco, os velhos, ferozes, já não dão por ele, o que valeu foi ter dito uma mulher, compassiva, Coitadinhos, refere-se aos marinheiros, mas Ricardo Reis sentiu esta doce palavra como um afago, a mão sobre a testa ou suave correndo pelo cabelo, e entra em casa, atira-se para cima da cama desfeita, escondeu os olhos com o antebraço para poder chorar à vontade, lágrimas absurdas, que esta revolta não foi sua, sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo, hei-de dizê-lo mil vezes, que

importa àquele a quem já nada importa que um perca e outro vença. Ricardo Reis levanta-se, põe a gravata, vai sair, mas ao passar a mão pela cara sente a barba crescida, não precisa de olhar-se ao espelho para saber que não gosta de si neste estado, os pelos brancos brilhando, cara de sal e pimenta, anúnciação da velhice. (Saramago, 1999, p. 436)

Esta situação criada pelo narrador saramaguiano não deixa de ser um pouco curiosa, uma vez que aquele que aspira a ser um “sábio”, aquele que apenas deseja contentar-se passivamente “com o espetáculo do mundo” não devia ter esta reação. E Ricardo Reis acaba por perceber isso, que é como quem diz que acaba por compreender que (ao contrário do verdadeiro heterónimo de Fernando Pessoa) ainda se esforça para tentar não agir, ainda se digladiava com a indiferença e a abdicação para ser esse “sábio”.

A este propósito, como já assistimos numa das passagens anteriores, é revelador o facto de Ricardo Reis, em diversas passagens do texto, nove para ser mais preciso, simbolicamente o mesmo número de meses de vida que ele e Fernando Pessoa circulam por Lisboa, ver a estátua de Adamastor através da janela da sua residência no Alto de Santa Catarina, o que instaura uma separação de limites ou uma fronteira.

De facto, também como já disse, Ricardo Reis está longe de ser um homem de iniciativa, de assumir posições mais ousadas, tal como Vasco da Gama. Por isso, ver Adamastor da janela da sua residência, do interior desta, dá-lhe uma sensação de proteção e de segurança que contrasta com o exterior, com o desconhecido e o imprevisível, com aquilo que o próprio Adamastor, em boa verdade, também representa. Neste sentido, a janela funciona quase como o espelho, quer simbolicamente, quer popularmente, pois ora se diz “os olhos são o espelho da alma”, ora se afirma “os olhos são a janela da alma”. Ambos permitem o acesso à consciência e à verdade, a uma atitude de introspeção que, muitas vezes, leva a um confronto com os nossos defeitos, com as nossas fragilidades e com as nossas falhas, enfim, a um exercício de subjetividade que pode conduzir a um confronto com o nosso eu mais fundo e mais íntimo onde se podem misturar sentimentos díspares e difíceis. Ora, é precisamente

tudo isto que acontece a partir do momento em se muda para o Alto de Santa Catarina, ou seja, para diante de Adamastor:

Eu moro aqui, é aqui que eu moro, é esta a minha casa, é esta, não tenho outra, então cercou-o um súbito medo, o medo de quem, em funda cave, empurra uma porta que abre para a escuridão doutra cave ainda mais funda, ou para a ausência, o vazio, o nada, a passagem para um não ser. (Saramago, 1999, p. 228)

Há aqui a imagem de uma descida às profundezas, à escuridão do nosso mundo interior que me faz lembrar o mito de Orfeu numa perspectiva mais pessoal, já que esta descida que Ricardo Reis faz, como homem, dentro de si, ao seu eu mais profundo, o faz constatar que também tem falhas, que também é um ser vulnerável, que, afinal, está longe de ser o homem da aceitação e da resignação, está longe dessa lucidez e dessa consciência do mundo e da vida capazes de o fazer escapar ao sofrimento e à angústia.

Por isso, este Ricardo Reis de José Saramago falhou: na sua conduta de vida, na sua existência e no amor, tal como Adamastor falhou. E não podia ser de outra forma, tendo em conta as intenções de José Saramago quando escreveu este romance: “Direi que *O Ano da Morte de Ricardo Reis* foi precisamente escrito para mostrar a Ricardo Reis o espetáculo do mundo (de Portugal também) e perguntar-lhe se continuava a considerar sabedoria a mera contemplação dele... Foi portanto para resolver o choque entre uma admiração sem limites e uma rejeição sem limites que escrevi o romance” (Saramago, 2002, p. 1). Desta forma, e em boa verdade, Ricardo Reis “não precisa de olhar-se ao espelho” para perceber isso. O estado físico em que se encontra no final da obra não é só a “anunciação da velhice” é também a anunciação do seu desaparecimento, que é a única solução possível, tal como foi a de Adamastor:

Saíram de casa, Fernando Pessoa ainda observou, Você não trouxe chapéu, Melhor da que eu sabe que não se usa lá. Estavam no passeio do jardim, olhavam as luzes pálidas do rio, a sombra ameaçadora dos montes. Então

vamos, disse Fernando Pessoa, Vamos, disse Ricardo Reis. O Adamastor não se voltou para ver, parecia-lhe que desta vez ia ser capaz de dar o grande grito. (Saramago, 1999, p. 440)

“Dar o grande grito”, numa perspetiva pessoal, na perspetiva deste Ricardo Reis de José Saramago, que é aquela que temos vindo a tratar, como anunciámos logo no início, pode ser visto como um ato de coragem e de libertação que ele nunca conseguiu realizar. Lutar contra todas essas contingências que nos habitam, enfrentar o nosso desconhecido, assumir uma posição pessoal vincada, não são tarefas para este Ricardo Reis. Em boa verdade, também não o foram para Adamastor, esse gigante que, quando aparece, faz invadir de temor o coração de Vasco Gama e dos marinheiros portugueses, porque foge, desaparece a chorar, porque sabe que nunca conseguiu enfrentar e superar o seu fantasma mais profundo, a sua infelicidade amorosa, atitude que deixa compreender, ao jeito romântico, que o falhanço e o insucesso, muitas vezes, podem estar ligados a quem se deixa conduzir pelas emoções e pelas paixões. É caso para afirmar que, entre o *parecer* e o *ser*, há, de facto, um grande abismo. Neste sentido, o regresso de Ricardo Reis a Portugal, ao fim de dezasseis anos no Brasil, e muito do que ele vive, assiste e experiencia ao longo dos nove meses que por cá vive, também podem ser encarados como pretexto para Ricardo Reis se confrontar com a impossibilidade de viver norteado por uma filosofia de vida que até então tinha seguido. E esse confronto mostrou-lhe que o que era deixou de ser ou até nunca o foi, em boa verdade. Daí que a máscara que Adamastor usa terrificamente antes da pergunta certa de Vasco Gama e que a deixa cair por completo depois, revelando toda a sua vulnerabilidade, aplica-se na perfeição a este Ricardo Reis. Mas, por mais paradoxal que pareça, Ricardo Reis tem uma solução para este falhanço que surpreende pela calma e apatia com que a toma: acompanhar Fernando Pessoa para a morte derradeira, abdicando da sua própria vida e perpetuando uma existência literária.

Por tudo isto, a estátua de Adamastor que Fernando Pessoa também vê da janela do andar do Alto de Santa Catarina, num dos encontros com Ricardo Reis, e que o leva a autorrefletir sobre a sua não inclusão na

*Mensagem*, além de constituir uma nota mais crítica e irônica do narrador saramaguiano, também mostra a importância simbólica desse gigante, não só na arquitetura do romance em si, mas também no processo de figuração de Ricardo Reis:

Imperdoável esquecimento, disse, não ter posto o Adamastor na *Mensagem*, um gigante tão fácil, de tão clara lição simbólica, Vê-o daí, Vejo, pobre criatura, serviu-se o Camões dele para queixumes de amor que provavelmente lhe estavam na alma, e para profecias menos do que óbvias, anunciar naufrágios a quem anda no mar, para isso não são precisos dons divinatórios particulares, Profetizar desgraças sempre foi sinal de solidão, tivesse correspondido Tétis ao amor do gigante e outro teria sido o discurso dele. (Saramago, 1999, p. 237)

Tivesse também correspondido Marcenda ao amor de Ricardo Reis e outro teria sido, provavelmente, o destino dele. Tivesse a revolta dos marinheiros dado certo e outro teria sido o destino de Portugal. Tivesse, enfim, Ricardo Reis ido morar para outro lugar que não o Alto de Santa Catarina e nunca teria havido esta “tão clara lição simbólica” que Adamastor lhe mostrou, precisamente, como se de um espelho se tratasse.

## Referências

- BERRINI, B. (1998). *Ler saramago: o romance*. Lisboa: Caminho.
- BISPO, M. (s/d). *Adamastor*. Acedido a 22 de novembro de 2018, em <http://www.lisboapatrimoniocultural.pt/artepublica/eescultura/pecas/Paginas/Adamastor.aspx>
- CAMÕES, L. (1975). *Os lusíadas*. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora.
- MAIA, M. H. P. (2003). A figura mitológica de Adamastor como ligação entre Saramago, Fernando Pessoa e Camões. In José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*. *Revista do CESP*. 23(32), 105-115.
- PESSOA, F. (2007). *Carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a gênese dos heterónimos. Correspondência (1923-1935)*. Lisboa: Assírio & Alvim.

— (2011). *Mensagem*. Lisboa: Coleção BIS. LeYa.

SARAMAGO, J. (1999). *O ano da morte de Ricardo Reis*. Círculo de Leitores. S/l.

— (2002, 27 de maio). Entrevista a Adelino Gomes. *Público*.

— (2013). *A estátua e a pedra*. Lisboa: Fundação José Saramago.

(Página deixada propositadamente em branco)



**OS DESASSOSSEGOS DO JORNALISMO  
NA REDAÇÃO DE *A NOITE***

**JOURNALISM CONCERNS IN THE  
WRITING OF *THE NIGHT***

**RESUMO:** No conjunto de escritos de José Saramago, os paradoxos do jornalismo enquanto profissão, espaço de embates e forma de conhecimento estão especialmente assinalados na peça teatral *A noite*, de 1979, que se passa numa redação de jornal na madrugada de 24 para 25 de abril de 1974, durante a chamada Revolução dos Cravos. Relacionar esses paradoxos com as reflexões que o escritor português sistematicamente produziu sobre o papel do jornalismo e das mídias, tendo ele mesmo, por um período de tempo, trabalhado como jornalista, é a proposta desta comunicação. Entre 1972 e 1975, Saramago passou por dois jornais lisboetas, *Diário de Lisboa* e *Diário de Notícias*, nos quais atuou como editorialista e diretor adjunto, respectivamente. Ambientada em uma redação de jornal, *A noite* retrata as tensões do ambiente político que antecederam a queda do regime ditatorial. Ao construir seus personagens de modo a evidenciar essas tensões, Saramago recupera estereótipos típicos da profissão de jornalista. Valadares, por exemplo, é o chefe que alterna o tratamento bajulador aos poderosos e o autoritarismo com os subordinados. Seu jornal é mantenedor do regime e os empregados subservientes repetem discursos de teor fascista. Um dos contrapontos é o redator Torres, um típico outsider, que se mantém no cargo por conta da competência, mas não tem a confiança dos chefes por denunciar os baixos salários e a máquina censória. O modo como o escritor confronta esses estereótipos reitera, em nosso modo ver, a crítica saramaguiana aos modelos de funcionamento de imprensa capitalista, que transparece não só em *A noite*, mas também em um significativo conjunto de editoriais, artigos, conferências e entrevistas, além dos diários e em romances como *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), *Jangada de pedra* (1986), *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Ensaio sobre a lucidez* (2004) e *Intermitências da morte* (2005).

**Palavras-chave:** Jornalismo, Teatro, *A Noite*, José Saramago.

---

<sup>1</sup> Professora associada do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Natal, Brasil). Vinculada aos grupos de pesquisa Pragma e Ecomsul (UFRN). E-mail: socorroveloso@uol.com.br.

**ABSTRACT:** In the set of José Saramago's work, the paradoxes of the journalistic profession, space conflicts and forms of knowledge are especially highlighted in the play *The Night*, published in 1979, which takes place in a newspaper office in the early hours from 24th to the 25th April 1974, during the so-called Carnation Revolution. Relating these paradoxes with the reflections that the Portuguese writer systematically made on the role of journalism and the media, and the author himself, for a period of time, having worked as a journalist, is the purpose of this communication. Between 1972 and 1975, Saramago worked for two Lisbon newspapers, *Diário de Lisboa* and *Diário de Notícias*, in which he served as editorialist and assistant news director, respectively. Set in a newspaper office, *The Night* portrays the tensions in the political environment that preceded the fall of the dictatorial regime. Creating his characters in such a way as to highlight these tensions, Saramago recovers typical stereotypes of the journalist profession. Valadares, for example, is the boss who alternates between flattery and powerful treatment and authoritarianism with the subordinates. His newspaper maintains the regime and its subservient employees repeat fascist speeches. One of the counterpoints is the editor Torres, a typical outsider, who remains in office because of his competence, but does not have the confidence of the bosses for denouncing low wages and the censorship machine. The way in which the writer confronts these stereotypes reiterates, in our view, the Saramaguian critique of the models of capitalist press functioning, which is reflected not only in the play *The Night*, but also in a significant set of editorials, papers, conferences and interviews, in addition to diaries and novels like *The Year of the Death of Ricardo Reis* (1984), *The Stone Raft* (1986), *Blindness* (1995), *Seeing* (2004) and *Death with Interruptions* (2005).

**Keywords:** Journalism, play, *The Night*, José Saramago.

## Introdução

“Todos faremos jornais um dia”, prenuncia o escritor português José Saramago na epígrafe da peça de teatro *A noite*, escrita em 1978 e publicada em 1979 pela Editorial Caminho, de Lisboa. A trama se desenrola numa redação de jornal, na madrugada de 24 para 25 de abril de 1974, quando eclode a chamada Revolução dos Cravos, acontecimento que marcou a queda do regime salazarista em Portugal.

Encomendada pela encenadora, dramaturga e tradutora portuguesa Luzia Maria Martins (1927-2000), a quem Saramago dedica a obra, *A noite* foi a primeira das cinco peças escritas e publicadas pelo autor. Nos anos seguintes, também produziria *Que farei com este livro?* (1980), *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987), *In nomine dei* (1993) e *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido* (2005).

No conjunto de escritos de José Saramago, os paradoxos do jornalismo enquanto profissão, espaço de embates e forma de conhecimento do mundo estão especialmente assinalados em *A noite*. Relacionar esses paradoxos a experiências que o escritor vivenciou em sua passagem por redações de jornal, bem como a reflexões que produziu sobre o papel do jornalismo e das mídias, é a proposta deste artigo. A metodologia incluiu pesquisa bibliográfica e documental, e entrevista.

O estudo foi produzido no âmbito do projeto de pesquisa “Jornalismo, literatura e política: as contribuições da obra de José Saramago para uma leitura crítica das mídias”, em desenvolvimento no Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), em Natal (Brasil).

## 1. Experiências no jornalismo

José Saramago redigiu a versão inicial de *A noite* em três dias, a partir de 20 de abril de 1978, tendo reescrito e finalizado o texto antes do final do mês (Aguilera, 2010, p. 103). Trata-se da primeira obra do autor publicada pela Editorial Caminho, de Zeferino Coelho. O encontro que conduziria ambos, escritor e editor, a mais de três décadas de intenso trabalho conjunto e amizade, foi assim descrito por Zeferino ao jornalista João Céu e Silva:

Conheci-o de ler nos jornais mas o primeiro contacto que tive com ele foi no final de 1978, quando telefonou para a Caminho e disse que tinha um livro que queria nos propor. Nessa primeira conversa que tive com ele disse-lhe para deixar o livro e que, após o ler, lhe diria se publicávamos ou não. Li a peça – *A noite* – e gostei. Achei-a boa e com piada e poderia ser a forma de assinalar mais um aniversário do 25 de abril, pois passava-se numa redação de jornal (penso que a do Diário de Notícias) na véspera da revolução. (Silva, 2009, p.48-49).

A Editorial Caminho estava apenas começando e Zeferino Coelho queria publicar autores portugueses: “Pesando tudo, e achando que era

uma boa peça, telefonei-lhe e disse que a publicávamos” (Silva, 2009, p. 49). A primeira edição não resultou em sucesso comercial – “vendeu umas escassas centenas de exemplares e acabaria por ser representada por um grupo a troco dos direitos oferecidos” –, mas a parceria com Saramago estava selada.

Os direitos de encenação foram cedidos ao Grupo de Teatro de Campolide, que levou a peça aos palcos sob a direção de Joaquim Benite, cenário de António Alfredo e direção musical de Carlos Paredes. *A Noite* foi reconhecida pela Associação de Críticos Portugueses como a melhor peça teatral de 1979.

Saramago escreveu a obra menos de três anos depois de ter deixado o jornal Diário de Notícias (DN), onde ocupou o cargo de diretor-adjunto por cerca de oito meses. Colaborador de jornais lisboetas desde a segunda metade dos anos 1960, na condição de cronista, o escritor trabalhou também no extinto Diário de Lisboa (DL) entre 1972 e 1973. Lá atuou como editorialista, comentando episódios da atualidade portuguesa. Foram mais de duas centenas de textos, depois reunidos no livro *As opiniões que o DL teve* (1974).

Em abril de 1975, um ano após a revolução, assumiu o cargo de diretor-adjunto do DN, do qual foi demitido no contexto do golpe militar de 25 de novembro, que encerrou o chamado PREC (Processo Revolucionário em Curso). Durante sua passagem pelo jornal, Saramago escreveu uma coluna política intitulada “Apontamentos”, na qual defendeu com ardor a guinada ao socialismo do movimento que resultou na queda do regime ditatorial. Foram 95 artigos, depois reunidos e publicados pela editora Seara Nova, em 1976. Em 1990, os textos escritos por Saramago para o DL e DN foram editados pela Caminho em um só volume, que recebeu o título de *Apontamentos*.

A passagem do escritor pelo Diário de Notícias incluiu um confronto de natureza ideológica com duas dezenas de jornalistas que ali atuavam, face à linha editorial então adotada pelo jornal, de franca defesa da revolução socialista. Conhecido como o “saneamento dos 24”, trata-se de um episódio marcado pela controvérsia de visões sobre o papel de Saramago na consequente demissão desses jornalistas. Não iremos, neste

artigo, detalhar o episódio, já largamente descrito e debatido em Figueira (2007), Gomes (2014) e Aguiar (2014), entre outros estudos.

José Saramago nunca se considerou, a rigor, um jornalista. Em entrevista ao Diário de Lisboa, justificou: “Não é jornalista um homem que não passou pela tarimba, pelos rudimentos da profissão, pelos tribunais, pela polícia, pela reportagem, pela entrevista, pela rotina frustradora, pela excitação de sacar uma notícia primeiro que a concorrência” (Carvalho, 1978).

Ao sair do Diário de Notícias, Saramago tomou a ousada decisão de viver apenas da literatura. Trata-se de um momento determinante na vida do escritor, um “momento-chave”, como ele próprio resumiria em diferentes ocasiões. No início de 1976, foi para a região do Lavre, no Alentejo, onde conviveu por cerca de dois meses com trabalhadores rurais. Dessa experiência resultaria, em 1980, o livro *Levantado do chão*. Antes, porém, escreveu e publicou *Manual de pintura e caligrafia*, em 1977, e a coletânea de contos *Objecto quase*, em 1978, ambos pela Editorial Moraes. No mesmo ano de 1978 escreveria *A noite*.

## 2. A peça e seus personagens

Dividida em dois atos, *A noite* reúne 18 personagens, dos quais cinco têm papel central na condução do enredo e nas tensões crescentes: Valadares, chefe da redação; Torres, redator da província; Jerônimo, chefe dos tipógrafos; Máximo Redondo, diretor, e Cláudia, estagiária.

Saramago constrói esses personagens de modo a evidenciar estereótipos, constrangimentos e dilemas comumente associados à atividade jornalística, nos planos interno e externo à organização, como censura estatal, autocensura, servilismo, relação promíscua com as elites de poder e ausência de compromisso com os leitores. O contraponto é dado pela *persona* do jornalista ético e combativo, que entende seu trabalho como missão, e que, mesmo pressionado pelos poderosos, mostra-se incansável na busca da “verdade e justiça” (Santana, 2008, p. 42).

Personagem mais complexo da peça, segundo análise de Costa (1997, p. 125)<sup>2</sup>, Valadares é o chefe que alterna tratamento bajulador aos poderosos e autoritarismo com os subordinados. Seu jornal é mantenedor do regime e os empregados subservientes repetem discursos de teor fascista. Na conversa com o censor, Coronel Miranda, para saber da análise dos textos submetidos a exame prévio, desmancha-se em gentilezas: “*Como vai? Ainda não tínhamos falado hoje... Como estamos de provas? Vistas até à 85. Ótimo. E cortes? Temos muitos? Ainda bem*” (Saramago, 2014, p. 14).

A postura submissa do chefe é extensiva às relações com Máximo Redondo, diretor do jornal. Ao ser informado de que haverá uma modificação na primeira página para a inserção de um “artigo de fundo”, um editorial de maior peso opinativo, mais extenso e analítico, porém sem risco de atrasos à edição, Valadares responde de imediato: “*O senhor diretor nunca atrasa o jornal, o senhor diretor é o jornal*” (Saramago, 2014, p.17). Sem admitir claramente, o diretor sugere ao chefe de redação que poderá haver algum abalo à cena política, daí a necessidade do artigo. Para Máximo Redondo, o jornal funciona como elemento estruturante do poder estabelecido: “*Este jornal é uma força, meu caro Valadares, é uma força. Não se dá por isso, a olhos desatentos até parece que nos limitamos a sair todos os dias, mas somos uma força!*” (Saramago, 2014, p.18).

Em franca oposição a Valadares aparece Torres, um típico *outsider*, que não se ajusta às normas do jornal sob controle do regime. Ele se mantém no cargo de redator da província (editoria de cidades) por conta da competência, mas não goza da confiança dos chefes. Sempre crítico, defende os colegas, denuncia os baixos salários e ironiza a máquina censória. Não teme os superiores hierárquicos. Ao ouvir de Valadares um comentário jocoso a um colega, retruca: “*É, o homem escreve mal, mas, também, em troca do nada que lhe pagam, não tem obrigação de escrever melhor (...)*” (Saramago, 2014, p.20).

---

<sup>2</sup> Diz Horácio Costa (1997, p.125) sobre Valadares: “(...) no seu íntimo corroído de dúvidas e limitado pela subserviência, é de todo o elenco o mais complexo, sendo o único a apresentar um conflito subjectivo ao público – haja visto, por exemplo, que no final da peça é ele o único personagem que se mantém solitário, quase que abandonado no cenário (...)”.

A tensão entre o redator e o chefe é permanente. Ao recusar a notícia enviada por um correspondente, sob o argumento de que não tem “interesse algum”, Valadares é contestado por Torres, e retruca: “*Nesta redação quem manda sou eu. Eu é que resolvo o que se publica ou não se publica*” (Saramago, 2014, p. 24). Testemunha da cena, o chefe da tipografia, Jerónimo, consola o redator: “*Deixe lá, não te rales tanto. O verbo é sempre o mesmo: eu obedeco, tu obedeces, ele manda: E para quê? Para fazer uma coisa que de jornal só tem o nome e o papel...*” (Saramago, 2014, p. 24).

Numa singela, mas eloquente homenagem, Saramago atribuiu ao chefe da tipografia o mesmo nome do avó materno, um camponês da aldeia ribatejana de Azinhaga que o mundo passou em conhecer por ocasião do discurso proferido pelo escritor em dezembro de 1998, em Estocolmo, quando da recepção do Prêmio Nobel de Literatura. É do avô Jerónimo Melrinho que Saramago fala, no início do célebre discurso:

O homem mais sábio que conheci em toda a minha vida não sabia ler nem escrever. Às quatro da madrugada, quando a promessa de um novo dia ainda vinha em terras de França, levantava-se da enxerga e saía para o campo, levando ao pasto a meia dúzia de porcas de cuja fertilidade se alimentavam ele e a mulher.

Ao longo da peça, as tensões que se avolumam têm seu epicentro nas figuras do diretor, do chefe, do redator da província e do responsável pela tipografia. A esse núcleo se junta uma mulher, a estagiária Cláudia, que pode ser compreendida como mais uma das heroínas do autor. Jovem, inexperiente, sem status profissional, Cláudia tem, contudo, a clareza das lutas de seu tempo. É valente, perspicaz e não se dobra facilmente ao chefe opressor. Ela encontra em Torres uma espécie de tutor. Diz o redator da província à estagiária: “*Estar aqui neste jornal, estar nou-tro, qual é a diferença? (...) cá bem no fundo de todos nós, existe uma corrupção, uma espécie de apodrecimento. Nem os melhores escapam à contaminação. Não se pode trabalhar num esgoto sem cheirar a esgoto*” (Saramago, 2014, p. 67).

O chefe Valadares, contudo, tem a seu lado todos os outros redatores e a secretária de redação, Josefina. Há um clima belicoso no ar. Provoações e ironias são trocadas entre o grupo que apoia o chefe – e, por conseguinte, a manutenção do regime – e o grupo minoritário, de oposição, formado por Torres, Cláudia e Jerónimo.

O chefe da redação zela o tempo todo por sua condição hierárquica. Incomoda-se quando o diretor, sem consultá-lo, pede uma opinião ao redator parlamentar, ao que justifica: “(...) *sabe como são os jornalistas, com um pormenor de nada, uma insignificância, enchem-se de vento, e depois é difícil agarrá-los. Dá-se-lhes a mão, tomam logo o pé...*” (Saramago, 2014, p.37-38).

Ao apresentar os personagens da peça, no início do texto, Saramago escreve: “Qualquer semelhança com personagens da vida real e seus ditos e feitos é pura coincidência. Evidentemente” (2014, p.12). A ironia é clara e se refere ao fato de que vivências do escritor nas redações do Diário de Lisboa e Diário de Notícias estão, de algum modo, refletidas na trama.

Um exemplo é o artigo de fundo intitulado “Cultura e águas turvas”, que o diretor manda publicar na primeira página do jornal. Diz o texto, em seu início:

Quando se pergunta, como um vespertino de Lisboa há pouco fazia, “Quem tem medo da cultura?”, conviria por começar a esclarecer qual a acepção considerada do vocábulo. (...) as invocações pretextuais sempre representam processos de ludíbrio e é indispensável tomar consciência de que, por seu intermédio, se veiculam as mais poderosas toxinas (...). (Saramago, 2014, p.39).

A cena recupera um acontecimento que envolveu Saramago: “Cultura e águas turvas” foi, de fato, o título de um editorial publicado em 26 de abril de 1973 no jornal *Época*, de linha editorial reacionária e que circulava em Lisboa. O texto foi uma resposta a artigo escrito pelo então editorialista do Diário de Lisboa, intitulado “Quem tem medo da cultura?”, e que tratava da reforma do sistema educacional em Portugal. O tom é pouco explícito, mas a intenção é clara: atacar os intelectuais progressistas e os jornais onde atuam. “*As línguas andam demasiado soltas,*



*isso é verdade, mas por enquanto a política é travá-las, não é cortá-las*”, argumenta Máximo Redondo (Saramago, 2014, p.41).

O escritor pinta os jornalistas pró-regime com as tintas fortes do fascismo. Esmeralda, que não tem função definida, assim reage a uma sugestão de piada sobre Agostinho Neto e Samora Machel, ícones das guerras coloniais na África: “Ó filho, não me venhas para cá chatear com pretos. Só de lhes ouvir o nome, fico com erisipela!” (Saramago, 2014, p.46).

No confronto de ideias e posições, um momento marcante da peça é o novo embate verbal entre o chefe Valadares e o redator Torres. O chefe joga, nessa conversa, a última cartada para tentar domesticar o espírito rebelde do subalterno. Questiona sua insubmissão com o tom ofendido de quem se vê alvo de ingratidão:

Você sabe muito bem que a Administração não o vê com bons olhos. (...) Nem discuto suas convicções políticas. Mas o que queria era que você compreendesse que tenho um trabalho dos diabos todos os dias para convencer o diretor a resistir às pressões que vêm lá de cima. (Saramago, 2014, p. 58).

As pressões a que se refere Valadares vêm, seguramente, do governo ditatorial. Suas argumentações conjugam disciplina, exemplo e respeito:

Não há ordenado que compense esta responsabilidade, sou eu que lhe digo. Isto não é uma folheca da província, é um grande jornal. (...) Já viu missão mais responsável que a do jornalista? A objetividade, o rigor, o respeito pelo público...O nosso comportamento tem de ser exemplar, se não, como o leitor vai acreditar em nós? (Saramago, 2014, p.60).

Torres segue em direção ao interlocutor, cortando-lhe o passo. Aqui, por intermédio do personagem, Saramago faz uma crítica veemente a conceitos em voga nos estudos de jornalismo durante boa parte do século 20: “*Não torne a cantar as loas da objetividade e da neutralidade, que é outra palavra que você usa muito. Digo-lhe eu que não há objetividade. Digo-lhe eu que não há neutralidade*”, assevera o redator, para

em seguida encadear uma série de perguntas que visam a desconstruir a visão positivista do chefe:

Quantos acontecimentos importantes para o mundo se dão diariamente no mundo? Provavelmente milhões! Quantos deles são selecionados, quantos passam pelo crivo que os transforma em notícias? Quem os escolheu? Segundo que critérios? Para que fins? Que forma tem essa espécie de filtro ao contrário, que intoxica porque não diz a verdade toda? E notícias falsas, quantas circulam no mundo? Quem as inventa? Com que objetivos? Quem produz a mentira e a transforma em alimento de primeira necessidade? A informação não é objetiva, e quanto a neutralidade, é tão neutral como a Suíça. (Saramago, 2014, p.63).

Essa crítica seria retomada pelo escritor na conferência intitulada “Informação – A quadratura do círculo”, que proferiu em julho de 2004 na Universidade Menéndez Pelayo, em Santander (Espanha). Na ocasião, o escritor questionou a chamada “objetividade jornalística”, comparando-a à quadratura do círculo para exprimir sua impossibilidade:

Factos são factos, ouvimos dizer frequentemente, como se de uma verdade irresponsável se tratasse, portanto deduzir-se-á que a objectividade consistiria, pura e simplesmente, em descrevê-los. Porém, que seria descrever, pura e simplesmente, um facto, quando a própria linguagem é um dos mais acabados exemplos de subjectividade? (Saramago, 2004)

*A noite* chega a seu ápice a partir da notícia de que há uma revolução em curso, no país. Por conta própria, Torres sai às ruas a fim de cobrir os acontecimentos. Na volta, está exultante: *“Aconteceu! Aconteceu! Eu escrevo a notícia, tenho aqui os apontamentos, eu escrevo. Esperem, é só um bocadinho, vai ser rápido. Eu não demoro...”* (Saramago, 2014, p. 128). O redator escreve o texto rapidamente, mas o diretor não quer publicá-lo. A tipografia reage, invade a redação e defende Torres, que comemora, se emociona e abraça Cláudia. Ambos choram. Defensores do antigo regime vagam pelo cenário, aturdidos. Assim Saramago indica a cena: *“(...) há uma ondulação balética e os iguais encontram-se com*

*seus iguais (...). Ouvem-se palmas e vivas, a alegria confirmada da oficina*” (2014, p. 129).

Avançando na direção de Torres e Cláudia, Jerónimo grita: “*A máquina já está a andar!*”. “*Há de parar! Há de parar! Há de parar! Há de parar*”, responde o grupo que apoia a ditadura. O ruído da rotativa cresce e o grupo de Torres responde: “*Andar! Andar! Andar! Andar!*”. Outros personagens, posicionados ao centro do conflito, perguntam em coro: “*E se parar? E se parar?*”. Em meio ao barulho crescente da rotativa, a resposta do grupo de Torres que finalizará a peça vem “*seca, cortada, decisiva, sem réplica*”, como a queria Saramago: “*Tornará a andar!*” (2014, p. 131). Jerónimo, Cláudia e Torres representam a aliança entre os trabalhadores da redação e os trabalhadores do setor gráfico – a chamada “oficina” –, responsável por muitas das greves que no século 20 paralisaram jornais do mundo inteiro. Como elogio a essas lutas, no ato final da peça o trio de personagens assume o protagonismo sobre os rumos da publicação.

### **3. “Vontades revolucionárias”**

Exemplo de teatro engajado, no qual a estética neorrealista se nota com clareza, como observa Horácio Costa (1997, p. 121), a peça *A noite* revela traços autobiográficos de seu autor. Para Costa, o texto “*exorciza*’ (...) memórias desagradáveis do tempo em que, como jornalista e tradutor-revisor, [Saramago] teve de privar com certos mundículos de convivência pouco gratificante, em termos humanos e profissionais (...)”. (1997, p. 119).

Em entrevista concedida em 2015, no entanto, Horácio Costa disse considerar que a peça permitiu ao escritor não só “exorcizar” o período vivido em redações, mas também homenagear a capacidade de luta e de resistência dos trabalhadores ligados ao Partido Comunista, especialmente do setor gráfico, com os quais conviveu especialmente no Diário de Notícias:

(...) o uso da palavra exorcizar foi dele [Saramago]. Ele [disse que] tinha exorcizado aquele período todo na escritura de *A Noite*, como a questão da

censura ao jornalismo em Portugal. E daí você pode pensar se ele se espelha mais na personagem A, ou no personagem B, ou na situação, se é biográfica ou se não é biográfica, se aquilo foi vivido por outra pessoa ou não. (...) não apenas em A Noite ele trata disso. Nas crônicas ele também trata esse período, do que era essa resistência, o que era ir contra a presença da censura. Há um elogio do trabalho, que [aparece] em outros textos, como, por exemplo, em O Ouvido, no qual ele trata sobre os trabalhadores da tapeçaria<sup>3</sup>

Como atesta o jornalista José António Santos, que trabalhou com Saramago no Diário de Notícias, aquele foi “um tempo épico”: “(...) vivíamos momentos de grande euforia e entusiasmo porque os trabalhadores, e digo os trabalhadores todos, jornalistas e não-jornalistas, os tipógrafos, eram um grupo muito entusiasta e tinham ligações com o Partido Comunista. Os tipógrafos tinham muita força”. Santos lembra que tanto Luís de Barros, diretor geral, como seu adjunto, Saramago, já na chegada ao jornal se colocam a serviço dos trabalhadores:

Os tipógrafos e outros trabalhadores mais esclarecidos e envolvidos com o processo revolucionário partilhavam muito o espaço da redação. Iam à redação. Nós, jornalistas, sempre marcamos bem a fronteira do que era nosso trabalho, e nós fazíamos isso com empenho e fervor revolucionário. (...) Ali há uma espécie de amor à primeira vista de Saramago com os trabalhadores (...). Ele estava firmemente convicto de que íamos fazer a revolução. O jornal iria, digamos, documentar a revolução. O Saramago estava muito entusiasmado. Eu acho que ele se comoveu com a onda de entusiasmo que encontrou nos trabalhadores, dentro da redação e na empresa. Portanto, a relação essa: todos os dias a fazer notícias revolucionárias, com entrega total. (...) Embora não fosse jornalista, está de corpo inteiro na redação. Ele observa, manda e dirige. Ele lê peças da opinião, fala com jornalistas e diz “vai por aqui”.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Entrevista concedida por Horácio Costa a Maria do Socorro F. Veloso, em 30 de outubro de 2015, em Lisboa. Gravada.

<sup>4</sup> Entrevista concedida por Jose António Santos a Maria do Socorro F. Veloso, em 7 de janeiro de 2015, em Lisboa. Gravada.

Essa onda de entusiasmo entre as categorias de empregados do Diário de Notícias é confirmada pelo próprio Saramago. No prefácio escrito para a primeira edição do livro *Apontamentos*, de 1976, o escritor reflete sobre os acontecimentos que marcaram sua passagem pelo DN, e avalia ter sido este um tempo

em que os trabalhadores do Diário de Notícias, na sua grande maioria activa e participante, avançam para a realização de um objetivo que naquela casa, até aí, haveria de ter parecido impossível, mesmo em horas de fantasia louca: pôr o jornal ao serviço das classes trabalhadoras, ao serviço do proletariado industrial e agrícola, ao serviço do socialismo, para tudo dizer em uma palavra. (Saramago, 2014, p. 219).

Desses trabalhadores, diz ainda: “[entre eles] encontrei algumas das mais generosas vontades revolucionárias que já conheci” (Saramago, 2014, p. 219). Essa “vontade revolucionária” parece reiterada na epígrafe de *A noite*. “Todos faremos jornais um dia”, a frase falsamente atribuída a autor desconhecido, expressa, segundo Saramago, “uma espécie de aspiração cívica, evidentemente utópica, segundo a qual o direito de informar e de ser informado se regeria por ditames de verdade e dignidade, sem cedências ou contemporizações com nenhuma forma de poder” (Saramago, 2014, p.14-15).

Tal aspiração, o escritor parece ter perdido em pouco tempo. Crítico contumaz dos meios massivos e da imprensa, em diferentes ocasiões Saramago denunciou a cadeia de interesses formada por elites da mídia, da política e da economia. Também investiu contra a banalização crescente dos conteúdos, o esvaziamento da opinião e a atitude “camaleônica” de jornalistas que se adaptam facilmente a mecanismos censórios: “O pior jornalista é aquele que se comporta como um camaleão, sempre preparado para mudar de cor conforme o ambiente. A lógica empresarial das tiragens e da audiência convida inevitavelmente ao sensacionalismo, à manobra rasteira, ao compadrio, aos pactos ocultos”, disse em entrevista ao jornal brasileiro O Estado de S. Paulo, em março de 2004 (citado por Aguilera, 2010, p. 442).

Descrente das possibilidades de um modelo de “jornalismo revolucionário”, como aquele que almejou por ocasião de sua passagem pelo DN, ainda assim Saramago disse entender como legítima a relação que se possa estabelecer entre o enredo da peça e a experiência vivida por ele no Diário de Notícias (Silva, 2008, p.175). Descartou, contudo, que a peça retratasse personagens reais: “Há quem os possa achar, mas sinceramente não os vejo e nem isso importa”, disse ao jornalista João Céu e Silva. Para o escritor, *A noite* embute a noção de que “a classe operária iria resolver os problemas e salvar a situação e que o capitalismo representado pelos administradores e pela direção do jornal era o inimigo. Decerto que era mais alguma coisa que isso, mas assim ficámos” (Silva, 2008, p. 175).

## Considerações finais

“E notícias falsas, quantas circulam no mundo?”, questiona o personagem Torres, a certa altura da peça *A noite*. Escrita há quarenta anos, a primeira obra teatral publicada por José Saramago mantém sua atualidade especialmente no que se refere à crítica ali formulada contra os modelos de funcionamento de imprensa capitalista.

A postura cética do escritor em relação não só a jornais e jornalistas, mas às indústrias midiáticas, permeia boa parte da produção saramaguiana, aparecendo em artigos, crônicas e conferências do autor, bem como em muitas das entrevistas que concedeu. Também está presente nos diários e, de forma contundente, nas obras *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), *Jangada de pedra* (1986), *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Ensaio sobre a lucidez* (2004) e *Intermitências da morte* (2005) – material sobre o qual temos nos debruçado na investigação ora em curso na UFRN.

Adversário frontal da ditadura salazarista e filiado ao Partido Comunista Português desde 1969, Saramago reitera, na peça em questão, sua disposição para a prática do jornalismo de intervenção, comprometido com a transformação das realidades sócio-políticas – tarefa que marcou sua passagem pelos dois diários lisboetas.

Quatro décadas separam o surgimento de *A noite* desses tempos marcados pela avassaladora expansão das redes virtuais de comunicação, em contraponto ao desaparecimento ou perda de prestígio de veículos associados à imprensa tradicional, seja em Portugal ou no Brasil. Se, ao prenciar que todos faríamos jornais um dia, Saramago pretendeu adotar uma postura otimista, também é certo dizer que as redes digitais estão hoje no epicentro dos processos de midiaticização, reordenando o cotidiano, as sociabilidades, o mundo do trabalho, os embates políticos, e acionando novas formas e conteúdos para os veículos jornalísticos.

Em meio a esses processos acelerados, um dado bastante preocupante é a crescente proliferação das notícias falsas, as chamadas *fake news*, que servem de combustível para a implementação de projetos políticos danosos à democracia. Combater esses projetos, portanto, segue como tarefa incontornável nas artes, na literatura, no jornalismo, na vida.

## Referências

- AGUIAR, M. C. S. (2014). *José Saramago e os jornais: os anos de 1968 a 1975*. Dissertação de mestrado em Comunicação Social. Lisboa: Instituto Politécnico de Lisboa.
- AGUILERA, F.G. (2010). *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2010). *La consistencia de los sueños: Biografía cronológica*. Lanzarote: Fundación César Manrique.
- CARVALHO, M. (1978, 1 de junho). José Saramago, a propósito de Objecto Quase: “Todo o real é inquietante”. *Diário de Lisboa*, 10.
- COSTA, H. (1997). *José Saramago: O período formativo*. Lisboa: Editorial Caminho.
- GOMES, P.M. (2014). *Os saneamentos políticos no Diário de Notícias: Verão quente de 1975*. Lisboa: Alêtheia.
- FIGUEIRA, J. (2007). *Os jornais como actores políticos (O Diário de Notícias, Expresso e Jornal Novo no Verão Quente de 1975)*. Coimbra: Minerva.
- SANTANA, A. (2008). As representações sociais e a autoimagem do jornalista. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, 5: 141-151.

- SARAMAGO, J. (2004). *Informação – a quadratura do círculo*. Acedido a 2 de maio de 2018, em: <<http://www.clubedejornalistas.pt/?p=2860>>.
- (2014). *A noite*, (4.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Porto Editora.
- (2014). *Os apontamentos*, (4.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Porto Editora.
- SILVA, J.C. (2009). *Uma longa viagem com José Saramago*. Lisboa: Porto Editora.



MARILANI SOARES VANALLI<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0002-5059-3727

DR. RUBENS PEREIRA DOS SANTOS

**VOZES POLÊMICAS E POLIFÔNICAS EM  
ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA DE JOSÉ SARAMAGO**

**CONTROVERSIAL AND POLYPHONIC VOICES  
IN JOSÉ SARAMAGO'S "BLINDNESS"**

**RESUMO:** Pretende-se analisar neste estudo, as vozes polêmicas e polifônicas presentes em “Ensaio sobre a Cegueira”, de José Saramago. Uma escrita romanesca que constrói, pelas palavras, um campo complexo de representação. Percebe-se neste referido romance, o predomínio da atuação do narrador em 3.<sup>a</sup> pessoa sobre as demais vozes. O trânsito desta voz – que em determinados excertos migra intencionalmente para a 1.<sup>a</sup> pessoa – e com a mudança do nível anteriormente praticado, suscita reflexões. Uma narrativa em que se aglutinam e ecoam vozes polifônicas, como: a do autor; do narrador; dos personagens, com destaque especial para mulher do médico. A habilidade estratégica do narrador ao esculpir suas ideias, ultrapassa fronteiras e alcances inimagináveis, criando molduras que se sobrepõem, como camadas de pele que representam as qualidades negativas, sob as quais o ser humano se esconderia. Vozes que se intercalam como em uma orquestra; que ocupam diferentes classes sociais; confrontam-se; geram polêmicas; que pretendem clamar a consciência moral de cada um, demonstrando o quanto a humanidade regrediu. Destacam-se ainda, as formas de enunciação e os níveis de linguagens pelo qual estas vozes são apresentadas: monólogo; diálogo; oralidade; oralidade em pensamento; escrita; cânon; carnalidade, entre outros. Por conseguinte, uma análise mais aprofundada desse elemento da ficção intitulada VOZ.

**Palavras-chave:** Vozes polêmicas, polifonia, Bakhtin, ‘Ensaio sobre a Cegueira’, José Saramago.

---

<sup>1</sup> Marilani Soares Vanalli – Doutoranda da Universidade Júlio de Mesquita Filho, UNESP/Assis – Brasil, São Paulo

Orientador: Dr. Rubens Pereira dos Santos – Docente da Universidade Júlio de Mesquita Filho, UNESP/Assis – Brasil, São Paulo

**ABSTRACT:** This study aims to analyze the controversial and polyphonic voices present in José Saramago's "Blindness". A novel-writing that builds, by words, a complex field of representation. It is noticeable in this novel, the predominance of the narrator's performance in the third person over the other voices. The transit of this voice – which in certain excerpts intentionally migrates to the first person – and with the change of the level previously practiced, raises reflections. A narrative in which polyphonic voices coalesce and echo, such as the author's, the narrator's, the characters' with special emphasis on the doctor's wife. The narrator's strategic ability to carve out his ideas goes beyond unimaginable boundaries and reach, creating overlapping frames, like layers of skin that represent the negative qualities under which humans would hide. Voices that intersect as in an orchestra; that occupy different social classes; confront each other; generate controversy; that intend to claim one's moral conscience by demonstrating how much humanity has regressed. Also noteworthy are the forms of enunciation and the language levels through which these voices are presented: monologue; dialogue; orality; orality in thought; writing; canon; carnivalization, among others. Therefore, a deeper analysis of this element of fiction entitled VOICE.

**Keywords:** Controversial Voices, Polyphony, Bakhtin, 'Blindness', José Saramago.

“Ensaio sobre a Cegueira” de José Saramago esculpe-se como uma narrativa pertencente ao cânon literário, uma vez que se ergue das malhas textuais um campo complexo de representação que mimetiza a vida. Este espelhamento com o universo empírico, converte-se num mergulho abismal nos interstícios da alma humana.

Dono de uma capacidade singular, no que diz respeito a manifestação linguística escrita, Saramago levanta questões polêmicas para discutir a vida por ser um arguto observador do 'homem'. E, com tais lentes poderosas, objetiva pelo artifício discursivo, metaforizar a 'cegueira branca', colocando, por este prisma, o curso incontrolavelmente dramático dos acontecimentos.

Se analisada pelo plano da história, esta obra é dotada de sutilezas comparativas que são capazes de desnudar o interior do indivíduo, ratificando para o narratário que a cegueira é a condição natural do ser humano. Mas, é no plano do discurso, que o alcance da extremada qualidade se revela.

Narrativa perscrutável e de fina literariedade articulada por um narrador heterodiegético que deambula por entre outras vozes, concede-se a condição de migrar de pessoa e nível com intenções e propósitos deter-

minados para tal fim. Gera vozes que ora confluem os pensamentos e ações, ora rechaçam-se na luta pela sobrevivência.

No presente artigo, procurar-se-á explorar a VOZ, e seus aspectos polêmicos e polifônicos, enquanto elemento da narrativa responsável por conduzir os acontecimentos e gerar pontos de vista diferentes. O objetivo é clarificar que estas formas de enunciação da voz se traduzem em componentes discursivos e diegéticos na passagem de níveis de linguagens que caminham do monólogo ao diálogo; da oralidade para a oralidade em pensamento; do cânon para a carnavalidade, provocando consequências.

Tais estratégias discursivas acompanhadas da transgressão temporal dos eventos narrados, bem como do alargamento espacial apresentado na ambientação sociocultural em que se movem as personagens; pontos de vista e ações variadas que se entrecruzam na diegese, traduzem a alma da polifonia, presente nesta obra Saramaguiana.

A escolha do predomínio pela heterodiegese empenhando-se na construção linguística de conferir o tom de aparente neutralidade discursiva, favorece a exibição de pontos de vistas variados para o contexto em que se insere. Todavia, parece obliterar fronteiras quando se converte para 1.<sup>a</sup> do plural, aglutinando vozes que ecoam numa polifonia rutilante. Em condição oportuna, provoca pelas mudanças de voz e de nível, tons acentuados de persuasão para a discussão que se abre. O trânsito desta voz pode ser confirmado em (1995, p. 11):

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 milha-

res 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 de automóvel, ou engarrafamentos, se **quisermos** usar o termo corrente. (grifos nossos)

Essa voz principia a narrativa tendo a seu dispor a atitude demiúrgica que tal posição lhe concede, de uma autoridade que não é posta em causa. Abandona momentaneamente a aparente neutralidade discursiva, quando migra para a subjetividade em ‘multiplicarmos...quisermos’, adotando uma óptica intrusiva no universo dos eventos narrados. Tais mudanças estratégicas mesclam-se em vozes reverberantes que subjazem ao texto, como a do autor; do narrador e voz intrusiva em 1.<sup>a</sup> pessoa do plural. Esta última, pela própria conjugação que ocupa no futuro do presente do Subjuntivo, além de trabalhar com a hipótese do acontecimento, pelo discurso, aproxima-se tanto do narratário que parece incluí-lo na diegese, estabelecendo um coro de vozes a caminharem juntas.

Por entender o romance como um sistema de representação da linguagem, o espaço em que a tensão entre a fala e a escritura trazem à cena o conceito de dialogismo como poética da oralidade, tem-se que voz esteja estreitamente ligada àquele, já que a fala ganha inteligibilidade nas formações prosaicas e dos gêneros discursivos que representa. Quando se analisa as elaborações da polifonia no romance, comprova-se que o discurso citado é construído no modo de transmissão da voz: o narrador, autor ou o personagem, reproduzindo a voz de outrem, dentro de seu próprio discurso.

Muito mais que narrar, a voz engendra este papel de articular dentro do universo ficcional a verossimilhança externa das relações humanas. Pensando nesta direção, o narrador vê-se diante de árdua tarefa: dar conta da intrincada narração dos eventos e a de polvilhar, na diegese, vozes que se desarmonizam em pontos de vista paradoxalizantes. É nesta arena de conflitos que se elevam do discurso as falas do cotidiano, sobretudo, a respeito do que os outros dizem.

Bakhtin (1988, p. 139) sobre o tema do sujeito que fala na vida diária, menciona que:

Ouve-se, no cotidiano, a cada passo, falar do sujeito que fala e daquele que ele fala. Fala-se a respeito do que os outros – transmitem-se, evocam-se, ponderam-se, ou julgam-se as palavras dos outros, as opiniões, as declarações, as informações; indigna-se ou concorda-se com elas, discorda-se delas, refere-se a elas, etc. [...] É necessário considerar também a importância psicológica no cotidiano daquilo que se fala de nós e a importância para nós de como entender e interpretar as palavras dos outros (hermenêutica do cotidiano) [...] Qualquer conversa é repleta de transmissões e interpretações das palavras dos outros.

O autor tem razão ao referendar que, no cotidiano, ouvem-se conversas soltas e sem compromisso: o sujeito que fala e do que ele fala. De tais conversas, podem brotar o julgamento de quem ouve sobre a palavra dos outros, e, neste caso, o ouvinte pode: concordar, referir-se a elas ou delas discordar. São vozes que se põem em confronto, vozes polêmicas que se autoafirmam e lutam pelo espaço axiológico de coexistir. Dentro deste quadro, concebe-se que os diálogos discursivos são permeados e entrecortados das palavras dos outros. Estas afirmações teóricas ficam comprovadas no excerto romanesco a seguir (1995, p. 12-3):

O semáforo já tinha mudado de cor, alguns transeuntes curiosos aproximavam-se do grupo, e os condutores lá de trás, que não sabiam o que estava a acontecer, protestavam contra o que julgavam ser um acidente de trânsito vulgar, farol partido, guarda-lamas amolgado, nada que justificasse a confusão, **Chamem a polícia**, gritavam, **tirem daí essa lata**. O cego implorava, Por favor, alguém que me leve a casa. **A mulher que falara de nervos foi de opinião que se devia chamar uma ambulância, transportar o pobrezinho ao hospital**, mas o cego disse que isso não, não queria tanto, só pedia que o encaminhassem até à porta do prédio onde morava, **Fica aqui muito perto**, seria um grande favor que me faziam. **E o carro**, perguntou uma voz. Outra voz respondeu, **A chave está no sítio, põe-se em cima do passeio. Não é preciso**, interveio uma terceira voz, **eu tomo conta do carro e acompanho este senhor a casa**. Ouviram-se murmúrios de aprovação. O cego sentiu que o tomavam pelo braço, **Venha, venha comigo**, dizia-lhe a mesma voz. Ajudaram-no a

sentar-se no lugar ao lado do condutor, puseram-lhe o cinto de segurança, **Não vejo, não vejo**, murmurava entre o choro, **Diga-me onde mora**, pediu o outro. Pelas janelas do carro espreitavam caras vorazes, gulosas da novidade (grifos nossos)

Nesta cena conflituosa que abre a narrativa, ‘nasce’ o primeiro cego, alcunha que o acompanhará até o final do enredo, e, em torno dele, os problemas consequentes da cegueira. Através das frases negritadas, aclaram-se as afirmações apresentadas sobre as falas das pessoas no cotidiano. São vozes que entram e saem de cena, mostram e se escondem num jogo intrincado da ficção, administrado e mediado pelo narrador. Além de analisar as vozes entrecruzadas, Bakhtin considera ‘a importância psicológica no cotidiano daquilo que se fala de nós e a importância para nós de como entender e interpretar as palavras dos outros’. Assim pensando, o cenário catastrófico que se instalou no semáforo pode ser entendido como um elemento dificultador para a interpretação ‘das palavras dos outros’. Se o primeiro cego estivesse psicoemocionalmente equilibrado, conhecedor das intenções humanas mapeadas pelo individualismo e materialismo, e fosse guiado pelo estranhamento de tamanha intenção benigna daquele que se prontificara a ajudá-lo, anteveria as ações que ele premeditara realizar.

Muitas vezes, obnubilado pelas emoções, o ser humano fracassa na interpretação e acredita em mensagens maquiadas pela superficialidade. Camufladas as verdadeiras intenções, as consequências dos atos sórdidos vêm à tona.

É oportuno observar, nos meandros comportamentais, a atitude descomedida que o homem muitas vezes adota ao ter oportunidade. As multifaces do homem no homem, como um outro “eu”, sente-se investido de direitos e se ergue uma nova pele: a reificação da humanidade. Sobrelevando tais características, o narrador visa despir o indivíduo dominado pelas faces da maldade, um “eu” nauseante e inacabado.

A voz na economia da narrativa tende a esclarecer que o homem se encontra em permanente não acabamento, para isso, vale-se da ironia para descortinar as intenções do ladrão, e carrega de tintas as malévolas

ações humanas. Ultrapassa as divisas da razão e em refinado contorno, problematiza reflexões de ordem ética sobre as práticas de assujeitamento e crueldade humana, como se pode confirmar no fragmento a seguir (1995, p. 20):

Não entendia porque se demorava a mulher tanto, a rua era ali ao lado, uns oitenta, cem metros, Se nos atrasamos muito, o médico vai-se embora, pensou. Não pôde evitar um gesto maquinal, levantar o punho esquerdo e baixar os olhos para ver as horas. Apertou os lábios como se o tivesse traspassado uma súbita dor, e agradeceu à sorte não ter aparecido naquele momento um vizinho, pois ali mesmo, à primeira palavra que ele lhe dirigisse, se teria desfeito em lágrimas. Um carro parou na rua, Até que enfim, pensou, mas acto contínuo estranhou o barulho do motor, Isto é diesel, isto é um táxi, disse, e carregou uma vez mais no botão da luz. A mulher vinha a entrar, nervosa, transtornada, O santinho do teu protector, a boa alma, levou-nos o carro, Não pode ser, não debes ter visto bem, Claro que vi bem, eu vejo bem, as últimas palavras saíram-lhe sem ela querer, Tinhas-me dito que o carro estava na rua ao lado, emendou, e não está, ou então deixaram-no noutra rua, Não, não, foi nessa, tenho a certeza, Pois então levou sumiço, Nesse caso, as chaves, Aproveitou-se da sua desorientação, da aflição em que estavas, e roubou-nos, E eu que nem o quis deixar entrar em casa, por medo, se tivesse ficado a fazer-me companhia até tu chegares, não poderia ter roubado o carro, Vamos, temos o táxi à espera, juro-te que era capaz de dar um ano de vida para que esse malandro cegasse também, Não fales tão alto, E lhe roubassem tudo quanto tenha, Pode ser que apareça, Ah, pois, amanhã, bate-nos à porta a dizer que foi uma distracção, a pedir desculpa, e saber se está melhorzinho. Mantiveram-se calados até o consultório do médico.

Como um exercício de pensamento, este exemplo abre o espaço para a ruminância da convicção: a animalidade e a corrupção habitam o ser. Uma viagem do homem através de seus abismos. Instala-se o alcance pleno do jogo de vozes que atinge o seu princípio: fazer-se ouvir.

A ironia, linguisticamente, funciona como um discurso iluminado às avessas, para despertar a autoconsciência do ser humano, das personagens e do narratário. A atitude do ladrão, como assim será chamado esse personagem a partir de então, foi abominável por se aproveitar da cegueira e fragilidade daquele homem.

Roubar já é um ato execrável, ainda mais de uma pessoa que acabara de se tornar cega. A voz que narra se utiliza de inúmeras estratégias para atingir os propósitos, e, naquele manicômio, inexitem classes sociais ou qualquer distinção profissional: todos encontram-se no mesmo patamar – o da cegueira. O fragmento a seguir é adequado para representar estas afirmações (1995, p. 54-5):

**Estão a comportar-se estupidamente**, ralhou o médico, se a vossa ideia é fazer disto um inferno, continuem que vão por bom caminho, mas lembrem-se de que estamos entregues a nós próprios, socorros de fora, nenhuns, ouviram o que foi dito, **Ele roubou-me o carro**, lamuriou o primeiro cego, mais combalido de golpes que o outro, Deixe lá, agora tanto lhe faz, disse a mulher do médico, você já não podia servir-se dele quando lho roubaram, Pois sim, mas era meu, e este ladrão levou-mo, não sei para onde, O mais provável, disse o médico, é que o seu carro esteja no sítio onde este homem cegou, O senhor doutor é um tipo esperto, sim senhor, não há dúvidas, disse o ladrão. O primeiro cego fez um movimento como para soltar-se das mãos que o seguravam, mas sem forçar, como se tivesse compreendido que nem a indignação, ainda que justificada, lhe restituiria o carro, nem o carro lhe restituiria os olhos. [...] **Acabem com isso**, protestou o médico, **todos aqui estamos cegos e não nos queixamos nem acusamos ninguém**, **Com o mal dos outros posso eu bem**, respondeu o ladrão, desdenhoso, Se quiser ir para outra camarata, disse o médico ao primeiro cego, a minha mulher poderá guiá-lo, ela orienta-se melhor do que eu, Mudei de ideia, prefiro ficar nesta. O ladrão escarneceu, **O que o menino tem é medo de ficar sozinho**, não vá aparecer-lhe por lá um papão que eu conheço, **Basta**, gritou o médico, impaciente, **Ó doutorzinho, rosou o ladrão, olhe que aqui somos todos iguais, a mim o senhor não me dá ordens**, Não lhe estou a dar ordens, só lhe digo que deixe este homem em paz, (grifos nossos)



A estratégia empregada neste fragmento estrutura-se numa situação narrativa regida pela passagem entre os discursos: do direto para o indireto, e para a oralidade manifestada em pensamento.

Na fala do médico “estão a comportar-se estupidamente”, embora o não emprego do travessão, é possível compreender que o discurso direto está explícito, contudo, logo a seguir, o narrador recupera a voz para si em discurso indireto em “ralhou o médico”, costurando os diálogos da instância ficcional num ir e vir de vozes que se alternam.

A oralidade, manifestada em pensamento, pode ser comprovada em “O primeiro cego fez um movimento como para soltar-se das mãos [...] *como se tivesse compreendido que nem a indignação, ainda que justificada lhe restituiria o carro, nem o carro lhe restituiria os olhos*”. O que se tem é a habilidade do narrador em sobrepor vozes, pois, ao construir a oralidade contida no pensamento da personagem sobre a sua, escamoteia este registro, beneficiando-se da focalização omnisciente para este momento.

Junto a estes recursos, o narrador viabiliza um mergulho na interioridade humana, de vozes que elucidam possibilidades de degradação, coisificação da sua realidade. O condutor do discurso faz da sua voz não um ‘objeto’ silencioso, mas investido de potenciais direitos no diálogo interativo dos falantes.

O narrador proporciona ambientação pertinente para que as vozes se manifestem, e, defendam com firmeza, seus pontos de vista. Nesta arena de conflitos, intermediados pela cegueira, os personagens lutam por espaço, vez e voz. O apagamento do respeito e das fronteiras: social, pessoal e profissional fica explícito, e a sobrevivência é o único objetivo a alcançar.

A seleção linguística executada pela voz gerencia-se pelos níveis de comportamento que adotam aqueles ‘animais’ ali encarcerados. O médico tenta acalmar a discussão travada entre o primeiro cego e o ladrão, trazendo para as ‘portas’ do equilíbrio, a convivência ali no manicômio, dentro das camaratas. Contudo, sentindo-se aviltado, o ladrão blasfema contra o doutor, em ‘Ó doutorzinho, rosou o ladrão’. A voz narrativa opta pelo vocativo, em discurso direto e em grau diminutivo entremeado pela ironia, conferindo a tal adjetivação, o desnivelamento social e linguístico

necessário para o contexto. Ao eleger o verbo ‘rosnou’, desce para a animalização irracional, zoomorfizando o ladrão à zona da vileza. Talvez este seja o alvo temático primordial vislumbrado pelo autor: que as cegueiras interiores determinam as exteriores. Estas esferas semânticas escolhidas pelo narrador conduzem a diegese, em determinados momentos, ora nos bastidores, ora nos palcos da ficção.

O acontecimento da cegueira, tema central do romance, está subordinado a um olhar cujo campo de visão é imposto pela sociedade, acelerando o processo de desconstrução e desmascaramento da humanidade. E o narrador se apropria da impaciência deste diálogo nebuloso e egocêntrico, nascido de uma cegueira da alma que torna seres alheios aos outros e ao mundo, para sinalizar o afastamento da qualidade de humanos. Por conseguinte, entende-se que são as ações que esculpem o indivíduo, e não a classe social da qual ele faz parte.

O que a voz iminentemente executa são construções linguísticas diferenciadas que potencializam a enunciação, e validam discursivamente o texto como um edifício de palavras, articulado da razão para a emoção, do real para o ficcional, do humano para o animal. Gradação e degradação consolidadas e unidas. É neste universo das inversões que se situa a carnavalização.

Refletindo com Bakhtin (1988, p. 113):

A fala de outrem, narrada, arremedada, apresentada numa certa interpretação, ora disposta em massas compactas, ora espalhada ao acaso, impessoal na maioria das vezes [...] nunca está nitidamente separada do discurso do autor: as fronteiras são intencionalmente frágeis e ambíguas, passam frequentemente por dentro de um único conjunto sintático ou de uma oração simples, e às vezes separam os termos essenciais da oração. Este jogo multiforme com as fronteiras dos discursos, das linguagens e das perspectivas é um dos traços mais importantes do estilo humorístico.

O carnaval não pode completamente eludir a tensão social e o poder estabelecido mas pode, pela crítica, apontar caminhos para uma possível transformação social. É dessa fala arremedada, espalhada nas conversações

humanas do mundo empírico que o autor – enquanto voz – se apropria e converte em discurso narrativo. Incorpora a voz do narrador aglutinada à das personagens em uma cena, cujas falas se compostas de um único conjunto sintático ou de uma oração simples, tornam-se fronteiras de jogos de linguagens ambíguos, próprio do estilo humorístico.

Nestes diálogos, a voz do narrador limita-se parcialmente a transcrever as falas em discurso direto, e executa ‘pontes discursivas’ capazes de unir as vozes das personagens, alicerçando-se como organizador da história. Quando ele assim o faz, controla o desenrolar da cena e introduz acentos de tons sérios ou humorizados, caricaturando a inversão de valores e a tensão entre as falas. O excerto a seguir pode ser exemplo de carnavalização, entrecortada pela oralidade manifestada em pensamento (1995, p. 56):

O ladrão sentara-se na cama, **agora dizia**, Merda, onde é que se mijar nesta casa, Tenta na língua, há aqui uma criança, protestou a rapariga dos óculos escuros, Pois sim, minha rica, mas, ou encontras um sítio, ou a tua criancinha não tardará a mijar-se pelas pernas abaixo. Disse a mulher do médico, Talvez eu possa dar com a retretes, lembro-me de ter sentido aí um cheiro, Eu vou consigo, disse a rapariga dos óculos escuros, segurando já a mão do rapazinho, Acho melhor irmos todos, observou o médico, assim ficaremos a conhecer o caminho quando precisarmos, **Bem te entendo**, isto pensou o ladrão do carro, mas não se atreveu a dizê-lo em voz alta, **o que tu não queres é que tua mulherzinha tenha de levar-me a mijar de cada vez que me apeteça**. O pensamento pelo segundo sentido implícito, provocou-lhe uma pequena erecção que o surpreendeu, como se o facto de estar cego devesse ter tido como consequência a perda ou a diminuição do desejo sexual, **Bom**, pensou, **afinal não se perdeu tudo, entre mortos e feridos alguém escapará**, e, alheando-se da conversa, começou a fantasiar. Não lhe deram tempo, o médico já dizia, Fazemos uma fila, a minha mulher vai adiante, cada um põe a mão no ombro do da frente, assim não haverá perigo de nos perdermos. Disse o primeiro cego, Eu com esse não vou, referia-se obviamente a quem o roubara [...] Por fim, a fila lá ficou ordenada, atrás da mulher do médico ia a rapariga dos óculos escuros com o rapazinho estrábico

pela mão, depois o ladrão, de cuecas e camisola interior, a seguir o médico, e no fim, a salvo de agressões por agora, o primeiro cego [...] Colocado atrás da rapariga dos óculos escuros, **o ladrão, estimulado pelo perfume que se desprendia dela e pela lembrança da erecção recente, decidiu usar as mãos com maior proveito, uma acariciando-lhe a nuca por baixo dos cabelos, a outra, a directa e sem cerimónias, apalpando-lhe o seio.** Ela sacudiu-se para escapar ao desaforo, mas ele tinha-a bem agarrada. Então **a rapariga jogou com força uma perna atrás, num movimento de coice.** (grifos nossos)

As duas primeiras orações são construídas pela voz do narrador em discurso indireto em ‘O ladrão sentara-se na cama’, e em ‘agora dizia’. A presentificação discursiva denotada no advérbio de tempo ‘agora’, confere à construção sintática articulada pelo narrador a ideia de a cena realmente estar acontecendo naquele instante.

Os três outros exemplos negritados são ricos para a análise, uma vez que é a voz do narrador que, desaparecida parcialmente, permite o tom de oralidade e a oralidade manifestada em pensamento praticada pelo ladrão, limita-se a esta reprodução, como em ‘Bem te entendo’ – ‘o que tu não queres é que tua mulherzinha tenha de levar-me a mijar cada vez que me apeteça’ – ‘Bom, pensou afinal não se perdeu tudo, entre mortos e feridos alguém escapará’. O narrador não só controla o desenrolar da cena, como também entrelaça a sua voz com a das personagens. Organiza a história e revela a consciência da dimensão do relato. As intencionalidades dessa voz que narra ultrapassam as fronteiras de uma leitura superficial, porque vislumbram alcançar – com o desnudamento dos pensamentos do ladrão – a malignidade impregnada no homem. É medir outrem, com sua própria régua. Quando ele – o ladrão – assim o faz, nivela o médico para o âmbito da mediocridade que aquele possui.

É com esta linha de raciocínio que o ladrão, deixando-se dominar pelos instintos sexuais, aproveita-se da cegueira para a prática do ato libidinoso. Descendo ao nível do ladrão, foi a resposta dada pela rapariga dos óculos escuros, que, num movimento de coice, atinge em cheio a perna do atrevido com o salto. Se a animalidade habita o ser humano, tal

descontrole pode rebaixar ainda mais esta difamante posição. É o desca-  
mar das peles para a revelação das outras que subjazem nos indivíduos.

A recepção ao ler, assiste e participa ativamente desta loucura vivida pelas pessoas neste manicômio, quando lhes é facultado um dos senti-  
dos: a visão. Desprovidos deste órgão do sentido, os cegos parecem agir livres, destituídos da necessidade de fingir, como na maioria das vezes lhes é exigido na vida empírica em sociedade. Manifestam seus desejos mais absurdos e os praticam. Parece que facultada a visão, eles creem que todos os internados estejam cegos, e que, foram sequestrados também deles, os comportamentos de bom senso, equilíbrio e sensatez.

Prosseguindo a análise, o narrador beneficia-se da mulher do médico, protagonista desta história, para fazer dela as lentes que transcendem o limite do visível para o invisível. Utiliza-a como um farol, dirigindo os olhos não apenas para perceber o ‘real’ fora do homem, mas sobretudo, um mergulho no sensível, através do monólogo interior.

Para Reis (2018, p. 269), monólogo interior é:

[...] um procedimento narrativo que representa a corrente de consciência de uma personagem, mediante a reprodução do seu discurso interior e não pronunciado. Nesse sentido, o monólogo interior é um discurso sem um ouvinte que lhe seja exterior, traduzindo a enunciação, as ideias e as imagens que se desenrolam no fluxo mental da personagem. [...] O narrador desaparece e a “voz” da personagem atinge o limite do possível da sua autonomização: o presente da atividade mental do eu-personagem é o seu único ponto de ancoragem. [...] o monólogo interior oscila entre a rememoração e o projeto, o real e o imaginário, na agitação de um discurso interior situado à margem de qualquer projeto comunicativo.

Pensando com Reis, esta corrente de consciência da personagem em questão, na reprodução do seu discurso interior, convida o narrador a desaparecer enquanto voz, para que outra voz, a da personagem, alcance seu limite máximo de autonomia. Costurando estes momentos de reflexão, o narrador, através deste recurso discursivo, estende o convite ao narratário para juntos caminharem nesta meditação.

O fragmento a seguir pode aclarar tal afirmação (1995, p. 63-4):

*Tenho de abrir os olhos*, pensou a mulher do médico [...] Disse a si mesma que ia contar até dez e que no fim da contagem descerraria as pálpebras, duas vezes o disse, duas vezes contou, duas vezes não abriu. Ouvia a respiração profunda do marido na cama ao lado, o rressonar de alguém, Como estará a perna daquele, perguntou-se, mas sabia que neste momento não se tratava de uma compaixão verdadeira, o que queria era fingir outra preocupação, o que queria era não ter de abrir os olhos. Abriam-se no instante seguinte, simplesmente, não porque o tivesse decidido. Pelas janelas que começavam a meia altura da parede e terminavam a um palmo do tecto, entrava a luz baça e azulada do amanhecer. **Não estou cega**, murmurou, e logo alarmada se soergueu na cama, podia tê-la ouvido a rapariga dos óculos escuros que ocupava o catre defronte. Dormia. Na cama ao lado, a que se encostava à parede, o rapazinho dormia também, Fez como eu, pensou a mulher do médico, deu-lhe o lugar mais protegido, **bem fracas muralhas seríamos**, só uma pedra no meio do caminho, sem outra esperança que a de tropeçar nela o inimigo, inimigo, que inimigo, aqui ninguém nos virá atacar, **podíamos** ter roubado e assassinado lá fora que não nos viriam prender, nunca aquele que roubou o carro esteve tão seguro da sua liberdade, tão longe **estamos** do mundo que não tarda que **comecemos** a não saber quem **somos**, nem **nos lembrámos** sequer de dizer-nos como **nos chamamos**, e, para quê, para quê iriam servir-nos os nomes, nenhum cão reconhece outro cão, ou se lhe dá a conhecer, pelos nomes que lhe foram postos, é pelo cheiro que identifica e se dá a identificar, **nós** aqui **somos** como uma outra raça de cães, **conhecemo-nos** pelo ladrar, pelo falar, o resto, feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como se não existisse, eu ainda vejo, mas até quando. (grifos nossos)

O excerto escolhido dá conta de clarificar o passeio circular que a voz pratica. Tal circularidade começa com a voz da mulher do médico, deitada na cama ao amanhecer, que teme a possibilidade de estar cega. Titubeia em abri-los, como no grifo em itálico, '*Tenho de abrir os olhos*', valendo-se, elipticamente, da voz 1.<sup>a</sup> pessoa do singular (eu). Falseia

divagando por outros pensamentos, em tentativa de autoengano, numa fuga de si mesma. O enfrentamento de abrir os olhos acontece involuntariamente, em ‘Não estou cega’, voz ainda pertencente a 1.<sup>a</sup> pessoa do singular, caindo na realidade de que ainda vê.

É aí que os pensamentos se avolumam e o monólogo interior toma conta da cena. Axiologicamente, ombreia o comportamento de proteção da rapariga dos óculos escuros. Esta salvaguarda o rapazinho empurrando a cama dele para a parede, assim como o faz aquela, na defesa do seu marido. A voz, depois destas conjecturas, migra para a 1.<sup>a</sup> pessoa do plural, como em ‘bem fracas muralhas seríamos’, e, adotando esta estratégia, adiciona outras à sua, perfazendo semanticamente do ‘nós’, uma voz coletiva da humanidade.

O narrador neblinado pela voz da mulher do médico, mas através dela, seleciona o futuro do pretérito do Modo Indicativo, tempo que franqueia a incerteza da ação, para ajustar-se como luva à mão, a adequação a este contexto. Ao prosseguir em 1.<sup>a</sup> do plural (nós), as vozes unidas confluem para o espaço de luta das falas sociais, travando entre si concordâncias ou discordâncias às suas indagações. A aceitação ou não de seu conteúdo pode ser ratificada no ponto de tensão dessa voz, com outras vozes sociais.

Assim pensando, a mulher do médico, em suas introspecções, e na canoa do seu discurso, declina o ser humano à vilania de cães. O narrador seleciona o substantivo concreto ‘cheiro’ para referir-se ao órgão do sentido olfato, e, ao empregar tal construção, equipara tal vocábulo semanticamente a ‘cães’, rebaixando, portanto, o homem à insignificância desta classe de animais. Pertencentes a esta subclasse, a degradação comportamental é a esperada. Quando a razão desaparece, a desrazão é a dona do espaço.

Em seguida, e finalizando este excerto, a mulher do médico volta a se manifestar em 1.<sup>a</sup> pessoa (eu), no itálico em ‘*eu ainda vejo, mas até quando.*’, recuperando o tom, aparentemente individual. O advérbio de tempo ‘ainda’ na precisão com que é empregado – até agora, até este exato momento – seguido da pergunta indireta, ‘mas até quando’ exprimem a insegurança, o medo e a instabilidade psicoemocional da personagem.

Este passeio circular de vozes em 1.<sup>a</sup> pessoa: eu – nós – eu, neste fragmento, traz consequências discursivas para a interpretação, podendo significar que a circularidade do discurso represente a da vida humana errática. Do individual para o coletivo, este pretense coro de vozes traduz-se na enunciação das ideias da mulher que lê o que se encontra invisível aos olhos. Mulher altruísta e de muita fibra parte da emoção e envereda-se para a razão, ao ler lucidamente, a instância animalizada a que foram submetidos. Tal qual uma orquestra sinfônica, essa voz feminina clama para ser ouvida, explorando um alcance de dentro do universo da ficção até a recepção – pertencente ao mundo empírico.

Parece que, a partir deste momento, entende-se a pretensão da voz ao demarcar os personagens por características físicas, profissionais, ou outra alcunha qualquer. Apequenados à ‘cães’, tornam-se os nomes dispensáveis. Vilipendiados da visão, o olfato, neste caso, é o órgão do sentido que é posto em uso.

Como em uma pintura narrativa, a metáfora da cegueira se reveste de tintas, já que a humanidade tem se esforçado para permanecer em atitude letárgica e egocêntrica, voltada à materialidade. O peso do não enxergar corrobora àquilo que os humanos ficaram reduzidos: em desertos consecutivos.

No romance “Ensaio sobre a Cegueira” de José Saramago, a recepção depara-se com as ilhas de descrições, manifestação linguística difícil de ser construída, pois exige habilidosa competência, como se o escritor tivesse mão de pintor a compor um quadro lenta, mas articuladamente. Todavia, para um escritor da envergadura de José Saramago esta dificuldade se vê sublimada. Esta estratégia da escrita provoca um retardamento, as chamadas pausas narrativas que trazem rutilância – momentânea – à descrição, no espaço da narração.

O narrador é o dono do jogo intrincado de luzes e sombras, do ir e vir de níveis e de vozes, que na ficção se vê alicerçada. Povoando a narrativa com este procedimento retórico cintilante, é possível observar na/pela combinação de vozes, a disparidade das ideias que veiculam, matizando o enunciado pelas cores sombrias da realidade. As vozes clamam, polemizam, ululam os direitos perdidos.



A conclusão que se pode auferir é a de que no manicômio, de nada adianta: a classe social, profissão ou dinheiro, porque os indivíduos estão reduzidos à condição de objetos e subjugados à provação de inúmeros conflitos. Uma sociedade de cegos. Dentro destes parâmetros, tais enfrentamentos geram vozes e consciências que resistem a tal redução.

A polifonia pode ser entendida como a libertação do homem, visto que se torna sujeito da sua própria consciência. E dentro deste quadro inusitado está o narrador a coadunar vozes que vociferam por humanidade, por justiça.

Vozes que ao se verem sequestradas da visão, valem-se dos demais órgãos do sentido para se movimentarem naquele espaço e lutarem pela sobrevivência. Como em um palco teatral, estas pessoas deambulam pelos arredores sombrios a que foram delimitadas. Vivenciam horrores, todos filtrados pela audição e estabelecem as conclusões que lhes são possíveis. Veem-se largados à sorte; à guisa de esmolas; rebaixados à condição aviltante de animais irracionais pelas próprias atitudes tomadas por grande parte deles. Um universo trevoso.

A construção de tal ideia parece descortinar o intento maior, quer seja do autor, quer do seu articulista intitulado narrador, que o desígnio de clarificar para o leitor a vida empírica à que a humanidade já está reduzida, reverta-se em esboço de mudança interior. Esclarece as atitudes reais – que pela verossimilhança compõem a ficção – no desígnio de clamar o humano que deveria habitar dentro de cada um. Uma voz que tenciona elucidar caminhos para que o homem se encontre com sua essência humana; e que, se livre das demais peles que o compõem, como a do individualismo; do egoísmo, sem mencionar as outras. Potencializador da função de reger vozes e ainda, intrusivamente, projetar-se dentro da enunciação para apresentar a sua, como mais uma pertencente ao universo da narrativa. Mais do que vozes, o fito de provocar consciência e mudança.

Por tais construções linguísticas advém a equânime afirmação da qualidade indiscutível de escrita praticada nesta instância ficcional, intitulada “Ensaio sobre a Cegueira” de José Saramago. Romance edificado de verdades na exposição da miséria humana.

## Referências

- BAKHTIN, M. M. (1988). *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini e outros. São Paulo: Hucitec; Fundação para o desenvolvimento da UNESP.
- REIS, C. (2018). *Dicionário de Estudos Narrativos*, (1.<sup>a</sup> ed.). Coimbra: Almedina.
- SARAMAGO, J. (1995). *Ensaio sobre a Cegueira*, (70.<sup>a</sup> ed.). São Paulo: Companhia das Letras.

## AL ENCUENTRO DE LOS HOMBRES IMAGINARIOS

### TO MEET THE IMAGINARY MEN

### AO ENCONTRO DOS HOMENS IMAGINÁRIOS

**RESUMEN:** José Saramago, en su novela *La balsa de piedra*, plantea la posibilidad de que la Península Ibérica hubiera decidido iniciar su viaje para salir en busca de los *hombres imaginarios* pero ¿qué particularidades harían a esos hombres diferentes de los demás seres humanos? El marcado –y reiteradamente señalado– humanismo del autor autoriza a indagar en esa idea y ése es el propósito de este trabajo. A partir de las propuestas que realizara Julia Kristeva en la conferencia pronunciada en la Universidad de Roma III el 26 de octubre de 2011, titulada “Diez principios para el humanismo del siglo XXI”, entre otras publicaciones, se buscará hacer luz sobre el grupo de personajes que recorren la Península (tres hombres, dos mujeres y un perro) y profundizar en el análisis de algunos de los acontecimientos más destacados que propone la novela: la particular relación de los personajes con el quiebre de la Península, la conformación del grupo y de las parejas, la adaptación a las nuevas condiciones de vida, el papel de la mujer en las sociedades del nuevo milenio, la actitud frente a la muerte, entre otros. Finalmente, se intentará encontrar en ellos algunos elementos que caractericen a esos *hombres imaginarios* que anunciara el narrador en 1986 pero que, en un ejercicio de generalización, se pueden entrever en la conformación de los protagonistas de todas las novelas saramaguianas.

**Palabras clave:** Hombres imaginarios, Humanismo, Personajes.

**ABSTRACT:** In his novel *La bolsa de piedra*, José Saramago explains the possibility that the Iberian Peninsula would have decided to start a journey towards meeting the

---

<sup>1</sup> Marisa Piehl es Licenciada en Letras y Magister en Literaturas Comparadas y Crítica Cultural. Se desempeña como docente en la Universidad Nacional de la Rioja (Argentina), en la Universidad Nacional de Chilecito (Argentina) y es miembro de la Cátedra Libre José Saramago, radicada en la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Es co-autora del Diccionario sobre la narrativa saramaguiana (Educc-Santillana, 2008) y ha publicado, junto con Graciela Castañeda y Mónica Ponce, el libro *Indagaciones. Ensayos sobre la alteridad en la narrativa de José Saramago*. Córdoba, EDUCC, 2006, ISBN 987-1203-73-X. Participó como autora de numerosos artículos en la serie Apuntes saramaguianos (Educc, 2004 a 2012), entre otras publicaciones.

imaginary men but, what distinctive feature would make these men different from the rest of human beings? The noticeable and repeatedly indicated Saramago's humanism allows to inquire into that idea while creating the purpose of this paper. Based on Julia Kristeva's proposals called "Diez Principios para el humanismo del siglo XXI", among other works, made in the October 26, 2011, conference in the University of Rome III, this paper will focus on the group of characters (three men, two women and a dog) who travel around the Peninsula. Also, it will look into the analysis of some of the most outstanding events that the novel proposes. For instance, the particular relation between the characters and the break of the Peninsula, the making of the group and the couples, the adjustment to new life conditions, the role of women in societies of the new millennium, the attitude towards death, among others. Finally, this paper will attempt to find in these characters some of the features which characterised those imaginary men who will be announced by the narrator in 1986 but, which are generally present in the making of characters of all Saramago's novels.

**Keywords:** Imaginary men, Humanism, Characters.

**RESUMO:** José Saramago, em seu romance *A Jangada de Pedra*, levanta a possibilidade de a Península Ibérica ter decidido iniciar sua jornada em busca de *homens imaginários* mas, que particularidades tornariam esses homens diferentes de outros seres humanos? A marcação -repetidamente apontada - do humanismo do autor autoriza a investigar essa ideia e esse é o objetivo deste trabalho. A partir das propostas de Julia Kristeva na conferência realizada na Universidade de Roma III em 26 de outubro de 2011, intitulada "Dez princípios para o humanismo do século XXI", entre outras publicações, procurarei atender ao grupo de personagens que atravessam a Península (três homens, duas mulheres e um cachorro) e aprofundar a análise de alguns dos eventos mais marcantes propostos pelo romance: o relacionamento particular dos personagens com o colapso da Península, a conformação do grupo e dos casais, a adaptação às novas condições de vida, o papel das mulheres nas sociedades do novo milênio, a atitude em relação à morte, entre outros. Por fim, tentarei encontrar neles alguns elementos que caracterizam os *homens imaginários* anunciados pelo narrador em 1986, mas que, em um exercício de generalização, podem ser vistos na conformação dos protagonistas de todos os romances saramaguianos.

**Palavras-chave:** Homens imaginários, Humanismo, Personagens.

Este trabajo que se encuadra en una serie de escritos que vengo realizando en el marco del Equipo de Investigación sobre la Narrativa de José Saramago y la Cátedra Libre José Saramago, radicada en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, en el año 2002. Junto a los otros integrantes de esta Cátedra -y a los alumnos que año a año nos acompañan-, luego de más de una década realizando diferentes abordajes de las novelas, en los últimos tiempos comenzamos a profundizar la

lectura del corpus completo de las obras del escritor portugués y yo me dediqué, con profundo interés, a los *Cuadernos de Lanzarote*, estudiando en ellos, especialmente, la visión del arte que el autor plasmó en esos diarios, tan detallada como original.

Uno de los ejes que ha venido ordenando el trabajo que realizamos en la Cátedra –que a mí me interesa en especial y que guió la lectura de los *Cuadernos*–, apunta a esa versión personal del Humanismo tradicional que propone Saramago, un Humanismo moderno, adaptado a este siglo que hace poco comenzamos a transitar. Y muchas publicaciones que han salido a la luz en los últimos tiempos confirman la idea de que toda la obra de este escritor portugués está atravesada de un humanismo muy particular, ese que Horácio Costa, allá por el año 2006<sup>2</sup>, denominara el *verdadero humanismo saramaguiano*. Esta idea se reafirma, también, por quienes calificaron al escritor como *el humanista por excelencia* (Manuel Orero, 2010), *el más grande humanista portugués* de la modernidad, *el último humanista* de Iberia (Javier García Vázquez, 2014). Y, entre ellos, Leandro Lopes quien, con una osadía fundada, revierte la lógica de los términos y titula su documental: *Un humanista por acaso escritor* (2015).

El humanismo saramaguiano es mucho más que una propuesta teórica, que una forma de pensar la vida, que una lógica discursiva. El humanismo de José Saramago es el ejercicio de una acción, es una ‘puesta en práctica’ en la vida de cada uno de sus personajes y en la médula de cada uno de sus escritos... Esas creaturas, esos textos, se convierten en la concreción de una búsqueda personal de la posibilidad terrena, cotidiana y específica, de hacer de esos ideales una realidad.

Y en esta línea de pensamiento, volviendo a focalizar el estudio en la novelística saramaguiana, el presente trabajo buscará rastrear el contenido de esas consideraciones en una obra en particular, una obra en la que –más allá del reconocido *universalismo* presente en todas las novelas de José Saramago– aparecen casi todas las naciones y, por ende, casi todos los habitantes del mundo occidental: la novela *La balsa de piedra*.

---

<sup>2</sup> Entre otros, en 2007, Andrés Sorel lo consideró un *extraordinario* humanismo; en 2010, el diario La Nación habló de su *profundo* humanismo.

*La balsa de piedra* (1999) propone, en su construcción, diferentes grupos de personajes claramente identificables –por un lado los gobiernos, por el otro los hombres y mujeres que viven y recorren la Península– que reaccionan de manera diferente y que llegan, también, a distintos resultados a lo largo del relato.

Al comenzar la lectura, probablemente destacará el viaje iniciado por los gobiernos ibéricos a partir del momento en que la primera grieta aparece en Cerbère, en el que nadie consigue realmente ver lo que le sucede a su prójimo –mucho menos, entenderlo o comprenderlo– y, todavía mucho menos, consiguen comunicarse. Cada uno habla, públicamente o en reuniones secretas, pero ninguno escucha a su alrededor.

Paralelamente, y a medida que avanza la lectura, el derrotero del otro grupo de personajes, iniciado por Joaquim Sassa y que reúne a tres hombres, dos mujeres y un perro, les brinda las condiciones necesarias para que, en forma paulatina, vayan logrando descubrir al Otro.

Simultáneamente, un lector iniciado en las particularidades de la escritura saramaguiana se sentirá interpelado por la voz del narrador y la del autor –fuera de los límites de la novela– que colaboran destacando aspectos del carácter y del accionar de estos personajes, valorándolos como elementos positivos en el ser humano en general. Tomemos –para respaldar el enfoque elegido para este trabajo y a modo de ejemplo– estas breves pero certeras declaraciones del autor, en sus conversaciones con Juan Arias, donde explica que, en sus novelas, busca “construir personajes que sean más de lo que nosotros somos” (ARIAS, 1998, p. 62).

Como un modo de sistematizar todos los comentarios anteriores, muchas propuestas teóricas sobre este nuevo Humanismo y de organizar esta disertación, tomaré las palabras de Julia Kristeva en su conferencia “Diez principios para el humanismo del siglo XXI”, pronunciada en la Universidad de Roma III, el 26 de octubre de 2011. Allí, Kristeva propone estos “*diez principios*, que no son diez mandamientos, sino diez invitaciones a pensar vías de comunicación entre nosotros”.

¿Cuál es, a rasgos generales, la propuesta humanista de Julia Kristeva? Así lo sintetiza ella, casi al terminar su conferencia: “Ni dogma providencial, ni juego del espíritu: la refundación del humanismo es una

apuesta”. Y esa es la apuesta que, a mi entender, hace José Saramago en esta novela y que plantea en palabras de José Anaiço: “ésta es otra isla, la ibérica, que era península y dejó de serlo, la veo *como si* [...] hubiese decidido lanzarse mar adentro en busca de *los hombres imaginarios*”<sup>3</sup> (1999, p. 78).

Uniendo ese primer comentario que registrara Juan Arias –esa intención de *construir personajes que sean más de lo que nosotros somos*– y esta idea de hombres imaginarios, podemos asumir que este grupo de seres humanos y no tanto (tres hombres, dos mujeres y un perro) va a poseer esas características humanísticas que buscamos destacar y que, a su vez, coinciden con las propuestas que otros pensadores de la actualidad tienen para el hombre del siglo XXI.

Uno de los principios de Kristeva dice así: “*El hombre no hace la historia, pero la historia somos nosotros*. Por primera vez *Homo sapiens* es capaz de destruir la Tierra y a sí mismo en nombre de su religión, sus creencias y sus ideologías”. Pero, así como es capaz de destruir la tierra –y por ende, y en paralelo, su opuesto ‘positivo’–, es también capaz de gobernarla, de tomar el timón y decidir el rumbo de sus actos, como especula Pedro Orce una noche, antes de seguir el viaje, cuando “reparó en que sus propios pies se asentaban sobre ella, sobre la cosa, una piedra enorme, con la forma tosca de un barco, y allí otra, larga y estrecha como un mástil, y otra más, ésta sería el timón [...] un barco de piedra” (p. 237). Pedro Orce, quien en su nombre lleva el rastro del primer hombre conocido que pisó suelo europeo, descubre este fenómeno geológico y se sienta a reflexionar: “si esta nave se balanceara un poco creería que iba navegando, y entonces, cuánto puede la imaginación, se le ocurrió la idea absurda de que quizá fuera realmente navegante de esta nave petrificada, hasta el punto de que fuera ella la que arrastraba la península a remolque” (p. 238).

Y esta cita nos lleva a otro de los principios de Kristeva, la idea de que “el cuidado amoroso del otro, la cura ecológica de la Tierra, la educación de los jóvenes”, entre otras acciones, permitirá un cambio de

---

<sup>3</sup> El resaltado es nuestro.

actitud frente a esta porción del Universo que nos cobija y que nos da las condiciones necesarias para la vida.

A partir del quiebre y la posterior separación de la Península Ibérica, muchas y diferentes son las reacciones de los hombres y mujeres que la poblaban, tanto como de aquellos que de alguna manera se vieron afectados desde el exterior. Por ejemplo, los gobiernos de España y Portugal sienten corroído su poder y la consecuente pérdida de autoridad, especialmente frente a las potencias que les hablan desde la supuesta ‘estabilidad’ de su poder (Inglaterra, Estados Unidos, entre otros), y por ello toman medidas que oscilan entre la desesperación y el ridículo, sin considerar una adaptación autónoma a la situación y, mucho menos, un posible aprendizaje a partir de la experiencia que la naturaleza les presenta.

Los turistas y una porción de la población estable de la península se desesperan por salir y por alejarse de esa suerte de Caja de Pandora en la que se ha convertido esta porción de tierra. Pero otros habitantes, entre los que se encuentran nuestros seis personajes, asumen una postura más madura, más ‘humanista’, y deciden aprender a convivir con el cambio, buscan reunirse, acercarse a otros con una similar posición frente a la vida, y aprender a adaptarse a esta nueva realidad. Así lo expresa Joana Carda: “Si fui a Lisboa a buscarlos, no fue sólo por causa de los hechos insólitos a los que aparecen vinculados, sino porque vi que eran personas apartadas de la lógica aparente del mundo, y así precisamente me siento yo” (1999, p. 179).

Otro grupo de principios enunciados por Julia Kristeva hacen referencia a la idea de *Multiverso* (en oposición a Universo) y, a partir de allí, a “*combatir esta nueva banalidad del mal que es la automatización en curso de la especie humana*”. En consonancia con estas ideas, también se propone “*retomar los códigos morales inmemoriales, sin debilitarlos, para problematizarlos y renovarlos en vista de nuevas singularidades*” ya que “*el humanismo es el encuentro de las diferencias culturales*”...

Mucho es lo que propone la novela en relación a estas ideas. En primer lugar podríamos hablar de la reacción mundial de identificación con quienes están viviendo en carne propia la separación y esa emblemática frase de “Nosotros también somos ibéricos”, dicha en todos los idiomas



y en casi todas las situaciones posibles. También se puede hablar, ahora más circunscriptos al grupo de personajes, de esta idea de vivir en comunidad, de acercamiento. Como lo expresara Joana Carda (“vi que eran personas apartadas de la lógica aparente del mundo, y así precisamente me siento yo” [p. 179]) o como lo hace Joaquim Sassa (“lo único verdadero que existe en este momento sobre la tierra es que estamos aquí juntos” [p. 233]), estos personajes logran desprenderse de esos condicionamientos impuestos por la sociedad moderna (un matrimonio, un trabajo administrativo) y hacen su apuesta –esa apuesta humanista– a favor de la vida en comunidad:

No sé si vamos a seguir juntos, es cuestión que tendrá que ser resuelta, pero, por mí, quiero estar donde esté María si ella lo acepta así y lo quiere, [...] y ella dijo, Eso quiero, sin otros circunloquios innecesarios. Dijo José Anaiço [...] me quedaré con Joana y con vosotros si ella decide quedarse. Ahora le tocaba a Joana [...] Me quedo contigo, [...] Por fin [...] Pedro Orce dijo, Yo voy a donde vayamos (1999, p. 251).

Pero una comunidad que no requiere de contratos, debe ser revisada cuando la vida así lo demanda, como por ejemplo frente a los embarazos de las dos mujeres:

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, [...] Nos unimos un día, y del mismo modo podemos separarnos, dijo Joana Carda” (p. 358).

Y casi guiados por José Saramago, en vez de por Julia Kristeva, nos encontramos con un nuevo conjunto de principios: por un lado, un Humanismo que “*es un feminismo*”, que habla de la emancipación de las mujeres y de sus “luchas por la paridad económica, jurídica y política”; un Humanismo que, como dijera Santa Teresa de Ávila, reconoce que “*no somos ángeles, tenemos un cuerpo*” y que habla de una “libertad de

los deseos que [...] no censura ni adula, pero que se propone dilucidar, acompañar y sublimar”; un Humanismo que implica un “*proceso de refundación permanente*, [ya que] no se desarrolla sino por *rupturas* que son *innovaciones*”.

Y este grupo cumple con todas estas ‘invitaciones kristevarianas’. En primer lugar, porque las mujeres son las que asumen –con naturalidad, sin imposición y como resultado de la vida misma– un rol de liderazgo: ellas terminan de dar forma al grupo, ellas se acercan a sus hombres, ellas administran la vida diaria y encuentran las soluciones a muchos de los problemas que se les plantean. Sin dejar de lado a los hombres, aprovechando las particularidades y las potencialidades de cada uno, y reconociendo el propio error cuando la ocasión lo amerita, las mujeres se ponen al mando de la partida y los hombres de adaptan a la situación e incluso, muchas veces, lo agradecen.

El advenimiento de ese gran embarazo colectivo –que abarcó a todas las mujeres que habitaban en ese momento la Península– proyecta esa presencia femenina a un escenario mayor y pone en evidencia un debate que, según la filósofa búlgara, todavía debe plantear el Humanismo: “una nueva reflexión sobre la elección y la responsabilidad de la maternidad”. La novela también se detiene allí: la maternidad no se plantea sino como reflejo de la fertilidad y la esperanza de una nueva generación (¿de hombres imaginarios?) hija quizá de ese “gigantesco tajamar que va empujando las olas hacia delante, penetrándolas, aguas murmurantes, el soplo y el suspiro de los vientos” (p. 399).

Y, para terminar, el primer principio que enunciara Kristeva:

El humanismo del siglo XXI no es un teomorfismo. El Hombre con mayúscula no existe [...] el humanismo tiene el deber de recordar a los hombres y las mujeres que, si nos consideramos a nosotros mismos como los únicos legisladores, es únicamente por la puesta en cuestión continua de nuestra situación personal, histórica y social que podemos decidir acerca de la sociedad y de la historia.

Y Saramago pone a sus personajes en una última circunstancia que deberán dilucidar, quizá la más delicada, la más comprometida: decidir

la forma en que trascenderá su muerte un ser querido. ¿Llevarlo a la ciudad donde vivía o dejarlo donde murió? ¿Enterrarlo en el cementerio o en otro lugar? ¿Colocar algún tipo de identificación sobre su tumba...? ¿Cuál?

La novela termina con dos hombres, dos mujeres, un perro y un cadáver en esta situación. Nuevamente son las mujeres las que primero reconocen la problemática y acompañan la partida del amigo. Y son también ellas las que deciden dónde va a ser enterrado su cuerpo: “Ni a Bienservida ni al pie de un árbol, lo llevamos a Venta Micena, vamos a enterrarlo en el lugar donde nació” (p. 408). Y el perro, quizá como símbolo de toda esa porción de la vida que no es humana, “va debajo de la galera y debajo de Pedro Orce, como si lo llevara él, tal es el peso que siente sobre su cuello” (p. 409).

No lo vamos a enterrar aquí [dijo María Guavaira,] Señaló las colinas blancas, hacia el lado de la Cueva de los Rosales, donde se encontró el cráneo del europeo más antiguo [...] y dijo, Se quedará allí, es el lugar que él habría elegido (pp. 410-411).

Y Joana Carda coloca la vara de negrillo en su cabecera: “No es cruz, como bien se ve, no es una señal fúnebre, es sólo una vara que perdió la virtud que tenía, pero aún puede servir para esto, ser reloj de sol en un desierto calcinado, tal vez árbol renacido [...] mañana lloverá sobre estos campos” (p. 412).

Poco más para decir antes de cerrar este trabajo. El humanismo saramaguiano (como dijéramos al iniciar este escrito, *verdadero, extraordinario, profundo*, el más grande [humanismo] portugués de la modernidad, último de Iberia, el de *Un humanista por acaso escritor*) inunda estas páginas y le da vida a este grupo de personajes que recorre la península. Es allí donde cada uno deberá actuar y experimentar, sin saber cuál es su destino y sin poder ostentar pretensiones de estabilidad. Es allí donde tanto los personajes como los lectores podrán ensayar las distintas maneras de responder a la universal y saramaguiana pregunta

de “¿quién somos?”<sup>4</sup>. Es allí donde, en las últimas palabras de la novela, junto con una península que finalmente se detuvo...: “Los hombres y las mujeres, éstos, seguirán su camino, qué futuro, qué tiempo, qué destino. La vara de negrillo está verde, tal vez florezca para el año que viene” (p. 412).

## Referências

- ARIAS, J. (1998). *José Saramago: el amor posible*. Barcelona: Planeta.
- GADAMER, H-G. (1998). *Verdad y método II*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- HALPERÍN, J. (2002). *Saramago: “Soy un comunista hormonal”*. Buenos Aires: Le Monde Diplomatique.
- KRISTEVA, J. (2001). Conferencia: Diez principios para el humanismo del siglo XXI. Universidad de Roma III, el 26 de octubre de 2011. Consultado el 25/09/2016, en file:///C:/Users/Administrador/Downloads/5609-Texto%20del%20art%C3%ADculo-21944-1-10-20130625.pdf
- PONCE, Mónica; CASTAÑEDA, Graciela y PIEHL, Marisa. (2006). *Indagaciones. Ensayos sobre la alteridad en la narrativa de José Saramago*. Córdoba, Argentina: EDUCC.
- SARAMAGO, José (1998). *Cuadernos de Lanzarote (1993 – 1995)*. Madrid: Alfaguara.
- (1999). *La balsa de piedra*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2002). *Cuadernos de Lanzarote II (1996 – 1997)*. Buenos Aires: Alfaguara.
- TODOROV, T. (1999). *El jardín imperfecto*. Buenos Aires: Paidós.

---

<sup>4</sup> Así traducido en la versión española del libro de Juan Arias.

MAURO CAVALIERE

*Universidade de Estocolmo*

ORCID: 0000-0002-4618-7718

## A RECEÇÃO DA OBRA DE JOSÉ SARAMAGO NA SUÉCIA (1983-1998)

### THE RECEPTION OF JOSÉ SARAMAGO'S WORK IN SWEDEN (1983-1998)

**RESUMO:** Até 1983, quando Arne Lundgren escreve a primeira revisão de *Memorial do Convento* no *Göteborg Posten*, Saramago, na Suécia, é um nome desconhecido. No entanto, noutra revisão de 1985, já se fala de Saramago como de um escritor de nível mundial. Na realidade, terão que passar três anos mais para que saia a primeira tradução para sueco de um romance de Saramago (*Memorial do Convento*). A partir deste ano, revisões e artigos multiplicam-se. Ainda assim, o crescimento da atenção não dá lugar a uma divulgação retrospectiva da obra do escritor português (*O Ano da Morte de Ricardo Reis* só será publicado em 1999 e *Jangada de Pedra* até hoje não foi traduzido). Com efeito, as traduções seguem a ordem cronológica da publicação dos romances em Portugal apenas a partir da data da primeira tradução sueca: *História do Cerco de Lisboa* (1991) seguido pelo *Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1993) e *Ensaio sobre a Cegueira* (1997). Ainda assim, já por volta de 1995, com apenas três romances traduzidos, a imprensa sueca fala com insistência sobre a possibilidade de que o prémio seja atribuído ao escritor português, o que, como é sabido, acontece em outubro de 1998. É bastante evidente que as complexas dinâmicas internas da Academia Sueca quanto à atribuição dos prémios são bastante alheias à tradução para sueco de um escritor, como aliás sugere o facto de que elas se multipliquem após o acontecimento, aproveitando o efeito mediático. Mesmo assim, a candidatura parece improvável faltando completamente alguma divulgação da obra no país do Nobel. Nesta comunicação pretende-se acompanhar alguns momentos relevantes da receção da obra de Saramago na imprensa sueca, desde as primeiras esparsas resenhas até à consagração do escritor, tentando apontar para figuras-chave e momentos tópicos para a sua difusão na Suécia.

**Palavras-chave:** Saramago, Suécia, prémio Nobel, receção, tradução, mediação literária.

**ABSTRACT:** In 1983, at the time Arne Lundgren writes the first review on *Memorial do Convento* in Gothenburg's main newspaper, Saramago, is not known in Sweden.

However, in another review from 1985 Saramago is already mentioned as a world-class writer. This state, it took three more years before the first Swedish translation of the same novel was published. From 1988 and onwards, reviews and articles proliferate. Still, this growing attention did not give rise to a wider diffusion of the Portuguese writer's works (e. g. *The Year of the Death of Ricardo Reis* was only published in 1999 and *The Stone Raft* has yet to be translated). Indeed, following the first Swedish translation of Saramago's novels, additional translations are published, according to the chronological order of publication in Portugal, with only a short delay: *History of the Siege of Lisbon* (*Historien om Lissabons belägring*, 1991) followed by the *Gospel According to Jesus Christ* (*Evangeliet enligt Jesus Kristus*, 1993) and *Blindness* (*Blindhet*, 1997). Still, as early as 1995, with only three novels translated, the Swedish press insistently talks about the possibility of the Nobel Prize being awarded to this Portuguese writer, which, as is well known, happens in October 1998. It is quite evident that the Swedish Academy's complex internal dynamics in awarding prizes are quite unrelated to a writer's translation into Swedish. Quite contrary, this suggests that they increase after the event, taking advantage of the media effect. Even so, the candidacy seems to be improbable without some translation of the work of a candidate to the Nobel country. This study tracks some relevant instances in the reception of Saramago's work in the Swedish press, starting from the first sparse reviews to the writer's establishing, trying to point out relevant moments for his diffusion in Sweden.

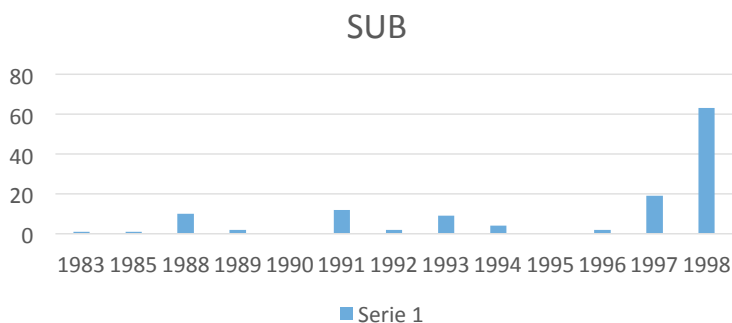
**Keywords:** Saramago, Sweden, Nobel Prize, reception, translation, literary mediation.

O propósito desta comunicação é apresentar uma panorâmica da recepção da obra de José Saramago na Suécia a partir de um exame das recensões publicadas na imprensa sueca. Do ponto de vista metodológico procedeu-se procurando o que se escreveu sobre o prémio Nobel português a partir de duas bases de dados: a da biblioteca da Universidade de Estocolmo (*Stockholms universitetsbibliotek*, doravante SUB) e a da Biblioteca Nacional (*Kungliga biblioteket*, doravante KB). Como se verá, os resultados proporcionados pela pesquisa nas duas bases de dados não são totalmente homogêneos pois alguns dos artigos encontrados na primeira base de dados não são indicados pela segunda e vice-versa. Entretanto, é preciso dizer que, do ponto de vista quantitativo (v. tabelas 1 e 2), as bases de dados proporcionam um quadro bastante homogêneo quanto ao grau de atenção dedicada ao escritor português e que, para além disso, os contributos mais relevantes que foram detetados sobre a sua recepção estão presentes em ambas as bases.

O resultado da pesquisa remeteu sobretudo a recensões publicadas em jornais diários e em segundo lugar para revistas não científicas, portanto o resultado dela deverá ser entendido como estando limitado a este contexto específico. Ao mesmo tempo, desperta alguma curiosidade que, em vários casos, o nome do escritor, Saramago, tenha levado a artigos que só parcialmente tratavam especificamente a obra dele, inserindo-se pelo contrário em discursos mais gerais sobre a cultura portuguesa, ou então – como é no caso de artigos que tratam da atribuição do prémio Nobel – este mesmo nome era acompanhado pela menção de outros escritores portugueses (caso mais frequente) ou de outra nacionalidade. A primeira ocorrência do nome de José Saramago remonta a 1983, ao passo que as últimas que foram consideradas neste trabalho se referem aos dias imediatamente posteriores à atribuição do prémio Nobel. Isto, motivando a opção que vem no título, deve-se a dois motivos. O primeiro é que, a partir de 9/10/98, os artigos multiplicam-se exponencialmente tornando impossível delimitar o trabalho no prazo de vinte minutos previsto para a comunicação. O segundo é que, sendo o congresso dedicado justamente à atribuição do prémio Nobel, a comunicação pretende percorrer as etapas da receção até esta data.

Mostram-se abaixo os resultados proporcionados pelas duas bases de dados<sup>1</sup>:

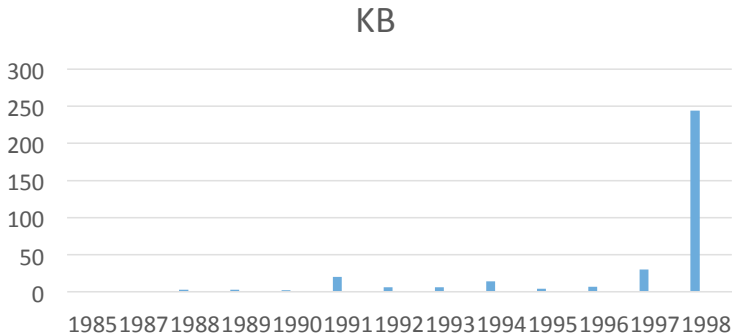
**Tabela 1** (Base de dados da Biblioteca da Universidade de Estocolmo)



<sup>1</sup> Base de dados da Biblioteca da Universidade de Estocolmo (SUB): 1983 (1 artigo), 1985 (1), 1988 (10), 1989 (3), 1991 (12), 1992 (3), 1993 (9), 1994 (4), 1996 (1), 1997 (19), 1998 (63).

Base de dados da Biblioteca Nacional (KB): 1985 (1), 1987 (1), 1988 (3), 1989 (3), 1990 (2), 1991 (20), 1992 (6), 1993 (6), 1994 (14), 1995 (4), 1996 (7), 1997 (30), 1998 (244).

**Tabela 2** (Base de dados da Biblioteca Nacional)



Prescindindo da obviedade do dado relativo ao ano de 1998, em que a atenção mediática aumentou de maneira exponencial, vale a pena destacar o ano de 1997 (que como se verá merece o apelativo de “o ano do prémio não atribuído”) e mais em geral um aumento bastante constante na década de 1990, com uma ou outra pausa. Como quer que seja, é evidente (e bastante óbvio) que a atenção mediática corresponde aos anos em que são publicadas as traduções das obras de Saramago para sueco. Remonta a 1988 a primeira tradução para sueco, a de *Memorial do Convento* com o título de “Baltasar e Blimunda” (*Baltasar och Blimunda*). Trata-se de uma tradução do título que segue o (péssimo) exemplo da tradução para inglês e bem pouco fiel ao original<sup>2</sup>. A partir da segunda tradução (*História do Cerco de Lisboa*, em que há fidelidade total para com o título original *Historien om Lissabons belägring*, 1991) segue-se a ordem de publicação dos romances em português<sup>3</sup>, ignorando, por enquanto, o que tinha sido publicado em português entre os dois romances já traduzidos<sup>4</sup> e a produção anterior a *Memorial do Convento*.

<sup>2</sup> As línguas escandinavas não são nenhum obstáculo neste sentido: a tradução para norueguês, do ano anterior, é *Klosterkrønike*, título muito mais fiel ao original, como pode ser intuído mesmo por quem não tenha conhecimentos das línguas escandinavas.

<sup>3</sup> Só os romances e *As pequenas memórias* foram publicados: as peças de teatro e os *Cadernos de Lanzarote* não foram traduzidos, assim como a poesia, as crónicas e a literatura infantil.

<sup>4</sup> A tradução de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* será publicada apenas em 1999 e *A Jangada de Pedra* ainda não está traduzida.



Contudo, não é preciso esperar pela primeira tradução para que o nome de José Saramago apareça na imprensa sueca e por isso vale a pena fazer uma rápida resenha em homenagem aos pioneiros da divulgação da obra de Saramago na Suécia. Como se vê na tabela, a primeira recensão, cujo autor foi Arne Lundgren<sup>5</sup>, é de 1983. Na verdade, Saramago não é o único autor recenseado no artigo – publicado no diário principal de Gotemburgo, o quarto em termos de difusão, no país – pois trata-se da recensão de três romances: *Balada da Praia dos Cães*, *Memorial do Convento* e *Os Meninos de Ouro*, isto é, romances que ganharam os prêmios APE ou P.E.N clube entre 1982 e 1983. Arne Lundgren evidentemente, de acordo com o seu papel de divulgador da literatura de língua portuguesa na Suécia, informou-se sobre as principais novidades literárias do início da década de 1980 para depois informar o leitor sueco. Mesmo dedicando mais espaço a José Saramago que aos outros dois escritores, não poupa alguma crítica ao romance revelação. Convém citar o trecho em que aparecem destaques críticos:

Considero a prosa muito adequada, rítmica e levemente arcaizante assim como é. Se houver defeitos no romance, estão na composição e o desvio com respeito ao assunto. Blimunda recolhe por ex. milhares de vontades das almas infelizes que translada a esferas mágicas para o objeto voador poder levantar voo até ao céu. Porém, após a aventura do voo, desaparece completamente da intriga para reaparecer no final. Um equilíbrio artístico mais rigoroso teria sido uma vantagem (Lundgren 1983: 2, trad. minha).<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Nascido em 1925, Arne Lundgren começou a publicar poemas e romances em 1949. A partir da década de 1950 começa também a trabalhar como tradutor de literatura de línguas românicas e posteriormente será crítico literário no principal diário de Gotemburgo (*Göteborgs-Posten*). Aos poucos a sua atenção será ocupada pela literatura de língua portuguesa, como testemunha a publicação, na década de 1990, de duas monografias: *Da floresta virgem à megalópole (Från urskog till megastad*, 1994), dedicada à literatura brasileira, e *O desassossego dos oceanos e o silêncio das montanhas (Oceanernas oro, bergens tystnad*, 1997), dedicada à literatura portuguesa do século XX.

<sup>6</sup> Aqui como nos outros casos em que se citam em tradução as palavras dos autores suecos, proporcionamos o texto original numa nota de rodapé. Em alguns casos serão proporcionados tanto o texto original como a sua tradução para português na nota. Em todos os casos, sou o responsável pela tradução: “prosan känns högst adekvat, rytmisk och lätt arkaiserande som den är. Brister i romanen i något, är det i kompositionen och avvägningen

Para além da óbvia objeção de que Blimunda não desaparece de forma alguma da intriga após o voo (o que aponta para uma leitura bastante apressada<sup>7</sup>), é dever acrescentar que, em geral, a recensão é amplamente positiva. Contudo, vale a pena recordar esta pequena nota crítica: registada pelo arquivo, mas nunca mais reiterada.

A segunda vez que o nome de José Saramago foi mencionado na imprensa sueca remonta a 1985. Desta vez é uma revista literária, *Tempus*, a publicar uma recensão, só que neste caso não se trata de um crítico sueco. O artigo, com efeito, é a tradução de outro publicado pelo *El País* e escrito por uma jornalista franco-portuguesa, Nicole Guardiola (1985: 24-26). O título é energicamente encomiástico (“José Saramago: um dos maiores escritores portugueses contemporâneos”) e o conteúdo consiste numa recensão entusiasta de *Memorial do Convento*, de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e, finalmente, o artigo termina com uma antecipação da intriga e do tema de *A Jangada de Pedra*. O que se refere a este último romance foi evidentemente inferido pelas próprias palavras do autor, embora não se entenda se terá sido a própria jornalista a entrevistá-lo ou se (o que parece mais provável) ela está simplesmente referindo declarações deixadas noutra entrevista.

Volta a falar-se da obra de Saramago no mesmo ano num artigo da futura tradutora do escritor português. O artigo trata, em realidade, da obra de Fernando Pessoa, mas no final do artigo Marianne Eyre (1985: 4) cita *O Ano da Morte de Ricardo Reis* como exemplo do fascínio que o grande poeta português ainda exerce sobre escritores contemporâneos.

A 28 de outubro de 1987 o nome do escritor português aparece mais uma vez na imprensa sueca. Desta vez, porém, não se trata de uma resenha mas do anúncio que comunica o primeiro aparecimento público de José Saramago na Suécia, num auditório da Universidade de Estocolmo.

---

av stoffet. Blimunda samlar e ex tusentals önsknigar från olyckliga själar som överföres till magiska, sfäriska klot för att flygkroppen sen ska kunna lyfta mot himlen med hjälp av dem. Men efter flygäventyret försvinner hon nästan helt och hållet ur handlingen för att dyka upp igen på slutet. En stramare konstnärlig balans hade varit en fördel”.

<sup>7</sup> O que pode também ser confirmado pela resenha que Lundgren (1997: 168-9), tendo mais tempo à disposição, escreveu na sua monografia sobre a literatura portuguesa no capítulo dedicado a José Saramago.

A palestra leva o título de “O meu percurso como escritor” e evidentemente tratou-se de um evento reservado a um público seletivo, como indicam o facto de o título da palestra não ter sido traduzido e também o tamanho do auditório (o menor da universidade).

Volta-se a ouvir a voz de Arne Lundgren (1988: 22) por ocasião da tradução de *Memorial do Convento*. Nesta ocasião, Lundgren dedica mais tempo ao romance e resume-o mais rigorosamente: Blimunda não desaparece após o voo<sup>8</sup> e, com isto, também desaparecem avaliações negativas.

É também preciso considerar que esta mudança, para além de uma leitura mais cuidadosa, poderá ter sido condicionada pelo respeito que se deve ao trabalho da tradutora e à promoção de um autor que, mesmo com algum atraso, finalmente chegava à Suécia. Para além de Arne Lundgren, outros críticos influentes que escrevem nos dois diários mais prestigiosos do país (*Dagens Nyheter* e *Svenska Dagbladet*) recenseiam a tradução de *Memorial do Convento*. O primeiro é Kjell A. Johansson em quatro artigos publicados no outono. O mais relevante é o de dezembro (1988: 4) em que ele destaca os traços distintivos do autor recém-traduzido: a presença de um narrador onisciente que narra a partir de uma perspetiva contemporânea do leitor, alguma similitude do *Memorial do Convento* com os romances do realismo mágico hispano-americano e, como traço mais original, um estilo pessoal feito de diálogos entrançados à voz do narrador. Pouco depois, Mats Gellerfelt (1989: 14) põe ênfase na avaliação crítica do romance concluindo a recensão com estas palavras: “Que Saramago pertença ao número de narradores significativos da Europa do nosso tempo é fora de dúvida”<sup>9</sup>. Como se verá, o influente crítico literário de *Svenska Dagbladet* ocupar-se-á frequentemente de literatura portuguesa na década de 1990 e, mesmo tendo uma clara preferência por Lobo Antunes, sempre considerou também Saramago como um plausível candidato ao prémio Nobel.

---

<sup>8</sup> ”I nio år letar Blimunda efter sin älskade, vandrande barfota över hela Portugal” (“durante nove anos, Blimunda procura o seu amado, deambulando descalça por todo Portugal”).

<sup>9</sup> No texto original em sueco: “att Saramago tillhör de betydande berättarna i vår europeiska samtids råder föga tvekan om”.

Sempre a propósito de plausíveis vencedores do prestigioso prémio, talvez valha a pena referir como já em 1990, no anúncio da transmissão radiofónica de uma entrevista a Saramago, o escritor é apresentado como um possível prémio Nobel (*Expressen* 1990: 46) e também que, um pouco mais tarde, Gellerfelt (1991: 20) volta a falar nesta possibilidade, embora o faça numa entusiástica recensão da tradução de *Fado Alexandrino* de Lobo Antunes. Poucos dias depois, o mesmo Johansson (1991: 22), ao recensear a recém-saída tradução de *História do Cerco de Lisboa*, associará o nome dos dois escritores neste sentido. Com efeito, a partir deste momento, e ao longo de sete anos, tanto Lobo Antunes como José Saramago aparecerão regularmente juntos quando na imprensa sueca se nomeiam possíveis vencedores do prémio.

Todavia, *História do Cerco de Lisboa* será o último romance traduzido por Marianne Eyre, à qual também se deve a recém-citada tradução de *Fado Alexandrino*. De facto, por ocasião da terceira tradução de um romance de José Saramago, o *Evangelho segundo Jesus Cristo*, a tradutora abandona o trabalho e a partir desta data dedicar-se-á exclusivamente ao colossal trabalho de tradução dos romances de Lobo Antunes<sup>10</sup>. Os boatos que circulavam na época, acerca da irritação da tradutora pela interpretação saramaguiana dos Evangelhos, são confirmados após alguns anos: numa entrevista concedida em ocasião da atribuição do Nobel, Marianne Eyre declara que cinco anos antes “o aspeto privado prevaleceu sobre o profissional e que a fé entrou em conflito com a imagem de Cristo proporcionada pelo romance” (Ludvigsson 1998: 13)<sup>11</sup>. A partir de 1993, a tradução das obras de Saramago será confiada a Hans Berggren;

---

<sup>10</sup> Até a 1998, os títulos de Lobo Antunes traduzidos são *Os Cus de Judas* (*De förrådda*, 1985), *Explicação dos Pássaros* (*Förklara fåglarna för mig*, 1987), *Fado Alexandrino* (1991), *Tratado das Paixões da Alma* (*Betraktelse över själens passioner*, 1994), *A Ordem Natural das Coisas* (*Tingens naturliga ordningen*, 1995), *A Morte de Carlos Gardel* (*Carlos Gardels död* 1996); *Manual dos Inquisidores* (*Handbok för inkvisitorer* 1997).

<sup>11</sup> No texto original: “Det var väldigt roligt att översätta de två första [...] med sedan tog det privata överhanden över det professionella, förklarar Marianne Eyre, vars personliga tro helt enkelt kom i konflikt med romanens Kristusbild” (“Foi muito agradável traduzir os primeiros dois [romances] mas depois o aspeto privado prevaleceu sobre o profissional, explica Marianne Eyre, cuja fé pessoal simplesmente entrou em conflito com a imagem de Cristo proporcionada pelo romance”).

entretanto, o facto de uma tradutora tão prestigiosa passar a traduzir o outro candidato português ao prémio, para além de uma leve (conquanto clara) preferência dos meios literários suecos para com Lobo Antunes, não podia representar nenhuma vantagem para o futuro prémio Nobel<sup>12</sup>.

Ao passar em resenha o que foi publicado na imprensa sueca a propósito da literatura portuguesa contemporânea, para além da periódica referência à atribuição do prémio Nobel – que em geral costuma intensificar-se após cada verão – é difícil ignorar como os discursos inerentes aos dois tópicos citados se encontram inseridos num contexto mais amplo: a contundente ausência de um prémio Nobel de língua portuguesa, a existência de dois escritores de nível mundial e a visibilidade que Portugal teve na década de 1990 no que se refere à cultura. A vigência de tais discursos é distintamente observável a partir de 1994, ano em que Lisboa foi a capital europeia da cultura.

Num artigo de Jan Eklund (1994: 1), o autor faz um balanço das atividades onde se mencionam vários eventos culturais e personalidades relevantes: o jornalista começa por Wim Wenders e do seu filme (*Lisbon Story*), prossegue com a música dos Madredeus (em quanto banda sonora e mais em geral como evento musical), faz uma resenha dos monumentos que testemunham a vocação atlântica da cidade, continua com breves referências à história recente (Revolução dos Cravos e a descolonização), menciona monumentos dedicados a Camões e Fernando Pessoa. No final, o jornalista também se refere ao que ele define “o candidato ao prémio Nobel da cidade”: um taciturno e entediado José Saramago que, numa reunião de escritores, declara que se considera um escritor e não necessariamente um intelectual<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Talvez tenha algum interesse referir que nem todos os meios confessionais mostraram irritação no que se refere ao Evangelho saramaguiano pois a revista católica *Signum* parece muito mais crítica para com o desinteresse exegético de alguns teólogos do que para com Saramago (Paillard 1994: 184).

<sup>13</sup> O texto diz exatamente : “Stadens egen Nobelpriskandidat, José Saramago var med på ett hörn. Han verkade plågad av allt prat och meddelade att han var författare, inte nödvändigtvis en intellektuell” (“o candidato da cidade ao prémio Nobel, José Saramago, estava num canto. Ele parecia entediado por toda esta conversa e comunicou ser um escritor, e não necessariamente um intelectual”).

A visibilidade da cultura portuguesa na Suécia é testemunhada também por outro e bem mais relevante evento. Sempre em 1994, a revista literária *Ariel* dedica um número inteiro a Portugal onde se destaca uma longa entrevista de Marianne Eyre (outrora tradutora de Saramago) a Lobo Antunes. Para além disso, são publicadas traduções de trechos de Aquilino Ribeiro, Alexandre O'Neill, Jorge de Sena, Miguel Torga, Fernando Pessoa, Maria Judite de Carvalho, Eça de Queirós para além de alguns artigos sobre o Fado, sobre Lisboa e textos literários de alguns escritores suecos dedicados a Portugal.

Sempre em 1994, nas vésperas do prémio Nobel, aparecem, como de costume, alguns artigos que tentam uma predição quanto à sua atribuição. No *Göteborgs-Posten*, por exemplo, publica-se um artigo de Viveka Vogel (1994: 45). A jornalista, para além de mencionar vários autores que efetivamente ganhariam o prémio Nobel nos anos a seguir e destacar os seus favoritos, menciona mais um dos futuros vencedores, e fá-lo de uma maneira desajeitada a aproximativa:

Em Portugal há um senhor idoso, José Saramago. Ao redor do seu último romance, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, houve tanto alvoroço que o Ministro da Cultura<sup>14</sup>, após Saramago ter sido nomeado para o grande prémio literário da EU, propôs o seu veto. O Cerco de Portugal (sic) é uma peça de habilidade e Saramago debutou já em 1947. A revista *Ariel* publicou um número amplamente exclusivo sobre Lisboa destacando Saramago<sup>15</sup>.

Viveka Vogel evidentemente conhecia José Saramago apenas por ter lido o número de *Ariel* dedicado a Portugal (não a Lisboa, por sinal). Lido? Não, folheado (ou nem sequer isso), pois afirma – tateando entre

---

<sup>14</sup> Como é sabido, não houve Ministro da Cultura no governo em questão, mas um Secretário de Estado da Cultura. No entanto, esta é apenas uma imprecisão marginal considerando o resto do artigo.

<sup>15</sup> No texto original: "I Portugal sitter en äldre herre: José Saramago. Runt hans senaste roman *Evangelium enligt Jesus Kristus* blev det ett sådant rabalder att Portugals kulturminister, sedan Saramago nominerats till det stora, litterära EU-priset, la in sitt veto. *Portugals belägring* är ett strålande stycke litteratur och Saramago debuterade redan 1947. Tidskriften *Ariel* har ett brett upplagt Lissabonnummer med Saramago i spetsen".

imprecisões arrepiantes – que a revista o destaca quando, na verdade, o autor claramente destacado na revista é Lobo Antunes: de Saramago só se traduz um poema, “Adivinha”. Talvez seja justamente esta inusitada desproporção entre os dois escritores mais prestigiosos da época um claro sinal que os meios literários suecos começam a ser bastante propensos à promoção de Lobo Antunes.

Também nas vésperas da atribuição de 1995, os dois escritores portugueses são repetidamente mencionados como possíveis vencedores. Num jornal periférico (*Helsingborgs Dagsblad* 1995: 20) expressa-se o desejo de que a Academia Sueca descubra e valorize Lobo Antunes, mesmo concluindo com a dúvida de que talvez, devido à idade, Saramago acabe por ganhar<sup>16</sup> e, no dia seguinte, é *Dagens Nyheter*, pela caneta de Karin Bojs (1995: 1), a pressupor que o Nobel vá a um dos dois “pela alta qualidade” e porque “o prêmio nunca foi atribuído a um escritor de língua portuguesa”<sup>17</sup>

Pontualmente volta-se a falar dos dois escritores após a atribuição de prêmio em 1996 (a Wislawa Szymborska) manifestando alguma decepção. Antes são reproduzidos, no discurso direto, comentários supostamente registados a partir dos média portugueses e depois a jornalista acrescenta um comentário pessoal:

«Ai não, mais uma vez! Nem este ano! Quando é que a literatura portuguesa receberá um reconhecimento pela Academia Sueca? E quem foi a que ganhou?». Tanto Lobo Antunes como Saramago consideram-se como grandes da literatura portuguesa e, como durante vários anos seguidos foram indicados como

---

<sup>16</sup>Något Nobelpris i litteratur [...] har aldrig gått till en portugisisk författare – men Antonio Lobo Antunes borde ligga bra till. *Förklara fåglarna för mig* är den enda av hans romaner som finns i svensk pocket men förhoppningsvis kommer hans två andra översatta romaner så småningom, och kanske även Svenska Akademin upptäcker dem. Men mannen José Saramago, med ålderns rätt, kommer före?” (“o prêmio Nobel da literatura nunca foi atribuído a um escritor português. No entanto, António Lobo Antunes parece ter alguma vantagem. *Explicação dos Pássaros* é o único livro disponível em edição de bolso, todavia mais dois dos seus romances estão prestes a ser traduzidos e talvez a Academia Sueca chegue a descobri-los. Mas José Saramago poderia, com o direito de idade, vir antes?”).

<sup>17</sup>No texto original: ”Två heta tips är de portugisiska romanförfattarna José Saramago e Antonio Lobo Antunes. Dels för att de båda anses hålla mycket hög klass, dels för att priset aldrig tidigare har gått till någon portugisiskspråkig författare”.

potenciais vencedores, tinham sido nomeados entre os favoritos, finalmente estava na hora. Mas nem este ano foi a vez deles<sup>18</sup> (Löfgren 1996: 36).

Entretanto isto não é nada em comparação com o escândalo do ano seguinte. No verão de 1997 foi lançada a tradução de *Ensaio sobre a Cegueira* com o título de *Blindbet* (“cegueira”), isto é, omitindo o elemento remático do título em língua original. Trata-se do quarto romance de Saramago publicado até à época (compare-se com os sete de Lobo Antunes publicados até esta data). À publicação segue-se uma entrevista (Samuelsson 1997: 13) e várias resenhas entusiásticas, como testemunha a que se cita: “O romance de Saramago muito bem pode chegar a proporcionar-lhe um conhecido prémio sueco; [o valor do romance] ultrapassa as mais superlativas resenhas que sobre ele se escreveram” (Wahlin 1997: 4).<sup>19</sup>

A poucos dias da atribuição do prémio, divulga-se a notícia de que apenas 13 membros de 18 da Academia Sueca participarão nos trabalhos: três não participarão por diferentes razões e outros dois porque morreram e ainda não foram substituídos. No entanto, o número mínimo para poder atribuir o prémio é de 12 membros ativos e portanto procede-se à votação.

No dia do anúncio, 9 de outubro de 1997, num diário de província, pode-se ler o seguinte: “Portugal levará o prémio? Será José Saramago, que recentemente visitou a Suécia? Ou António Lobo Antunes, compatriota dele e mais novo 20 anos?” (Nerikes Allehanda: 1997: 41).<sup>20</sup>

Outros possíveis vencedores são mencionados em segundo plano – e Dario Fo não está entre eles. No entanto, como é bem sabido, será o dra-

---

<sup>18</sup> No texto original: ”Åh, nej! Inte det här året heller! Ska portugisisk litteratur aldrig erkännas av Svenska Akademien? Och vem är hon som vann?”. Både ALA e JS som räknas till storheterna inom portugisiska litteraturen och som i några år i rad utpekats som potentiella vinnare, hade än en gång nämnts bland favoriterna ... Äntligen var det dags. Med det gick inte vägen den här gången heller”.

<sup>19</sup> ”Saramagos roman, som mycket väl kan komma att ge honom ett känt svenskt pris, trotsar också de flesta av bokrecensionens stående superlativ.”

<sup>20</sup> ”Tar Portugal priset i år? Blir det José Saramago, som nyligen gästade Sverige? Eller hans 20 år yngre landsman Antonio Lobo Antunes? ”



maturgo italiano quem ganhará o prémio. Uma agência de notícias sueca (*Tidningarnas telegrambyrå* 1997) cita uma breve entrevista a Dario Fo, o qual afirma que a notícia para ele não foi uma surpresa absoluta pois já na noite anterior sabia que estava junto na reta final com Saramago e, no mesmo dia, a jornalista Maria Schottenius, (1997: 4) também parecia ter informações reservadas pois afirma que havia igualdade quanto aos votos para Dario Fo e José Saramago.

Agora é preciso fazer uma rápida digressão à luz dos recentes acontecimentos que a partir de novembro de 2017 envolveram a Academia Sueca. Há vinte anos parecia muito estranho que um escritor, nomeadamente Dario Fo, e uma jornalista, Maria Schottenius, pudessem ter acesso a informações em princípio extremamente reservadas. No entanto, como consta numa declaração de Pilar del Río (Veigas 2012), a mulher de José Saramago soube da atribuição do prémio ao marido na noite anterior. A conclusão inevitável é que o *nobelleaks*, que hoje em dia é assunto de domínio público na Suécia, deve ter sido uma práxis antiga<sup>21</sup>.

Seja como for, à notícia da atribuição a Dario Fo, a surpresa e a decepção são os sentimentos dominantes. Num artigo de Gellerfelt e Vargas (1997: 14), os dois críticos, ao tecer os louvores à cultura portuguesa em ocasião da Feira do Livro de Frankfurt em que Portugal foi o país tema em 1997, destacam que a literatura é só um dos vários aspetos da vida cultural portuguesa tocada durante a feira. Também salientam como a cultura portuguesa não se limita apenas ao continente europeu, mas a todos os continentes tocados durante a expansão (até se cita Pessoa: “um português que é só português, não é português”) e é exaltado o alto perfil cultural dos políticos portugueses que participaram na feira assim como o do então embaixador na Suécia, Paulo Castilho (aliás todos comparados irreverentemente com o baixo perfil cultural do Primeiro Ministro sueco e da Ministra da Cultura da época).

---

<sup>21</sup> A vinte anos de distância foi revelado o nome do misterioso professor de português na Suécia que falou com Pilar del Río na noite anterior ao anúncio: Amadeu Batel (Viel 2018: 20-21). Tinha sido contactado pela Academia Sueca alguns dias antes da atribuição do prémio.

Finalmente, lamentando o facto de o prémio não ter sido atribuído a um português mas a um “dramaturgo de segunda classe”, os dois críticos concluem que, se a Academia Sueca tivesse feito o que grande parte do mundo literário esperava: “António Lobo Antunes teria chegado a Frankfurt como vencedor [...] e nós os suecos teríamos evitado corar de vergonha com a sempiterna pergunta, «mas como raios é que isso pôde acontecer?»”<sup>22</sup>. Os dois jornalistas citados não são os únicos a considerar a atribuição a Dario Fo como um escândalo. Magnus Eriksson (1997: 14)<sup>23</sup> já se tinha expressado a este respeito com as seguintes palavras “o prémio foi atribuído a um comediante, o que só torna felizes algumas velhas múmias esquerdistas”.

Enfim, a não-atribuição a um escritor português (sendo Portugal o país tema da Feira de Frankfurt, o berço de dois grandes escritores de nível mundial e para além disso tendo sido Lisboa a Capital Europeia da Cultura e futura organizadora da Expo) foi agravada pelo escárnio da atribuição a uma personalidade para nada apreciada nos meios literários suecos<sup>24</sup>. Por isso, no início da comunicação, definiu-se o 1997 como “o ano do prémio não atribuído”.

Finalmente, a 8 de outubro de 1998, às 13h00, o Secretário Permanente da Academia Sueca, Sture Allén, anuncia ao mundo inteiro a notícia da atribuição do prémio a José Saramago, que ao mesmo tempo estava a embarcar num avião que, desde Frankfurt, o levaria de volta às Canárias. Como é mostrado nos gráficos mostrados no início desta comunicação, a atenção mediática disparou e também sofreram uma aceleração as traduções (remeto quanto a isso para uma secção *ad hoc* da bibliografia). Entretanto, a receção posterior à atribuição do prémio está para além

---

<sup>22</sup> Em língua original no artigo de Gellerfelt & Vargas: ”om kungliga Svenska Akademien gjort vad stora delar av litteraturvärlden förväntat sig hade Lobo Antunes anlänt till Frankfurt som Nobelpristagare och vi svenskar sluppit skammens rodnad på kinderna och envisa frågor om hur i hela fridens namn...”

<sup>23</sup> Em língua original no artigo de Eriksson: “I stället valde man en estradör som bara kan glädja gamla proggmumier”.

<sup>24</sup> O que não significa de maneira nenhuma que Dario Fo não fosse conhecido e até muito popular desde há décadas na Suécia: no catálogo da biblioteca nacional (*Kungliga Biblioteket*), entre 1962 e 1997, pode-se contar mais de trinta títulos traduzidos.

dos propósitos desta comunicação, de maneira tal que apresento a seguir algumas conclusões que me parece razoável tirar a partir desta breve pesquisa.

Se compararmos com a de outros países, a de José Saramago não foi uma descoberta excessivamente tardia na Suécia, entretanto a descoberta é seguida por uma tradução vagarosa<sup>25</sup>. Mesmo assim, com apenas uma obra traduzida, o escritor português começa a ser considerado como um candidato ao prémio Nobel. A partir do início da década de 90, o nome de José Saramago é constantemente acompanhado pelo nome de António Lobo Antunes que, aliás, a nata da crítica influente prefere como vencedor do prémio. A partir de 1994, os boatos acerca de uma atribuição do prémio a José Saramago são cada vez mais insistentes e são acompanhados por uma considerável e inusitada projeção internacional de Portugal no âmbito da cultura por causa de eventos como Lisboa capital da cultura (1994), a feira de Frankfurt em que Portugal é o país-tema (1997) e a Expo (1998).

Apesar da leve preferência da elite por Lobo Antunes, quem ganhou foi Saramago. Quanto aos motivos que tal determinaram, teremos que esperar o congresso do cinquentenário porque os arquivos da Academia apenas se tornam acessíveis cinquenta anos após a atribuição<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Ao consultar os catálogos de diferentes bibliotecas nacionais, resultam os dados seguintes no que se refere às traduções de obras de Saramago desde início da década de 80 até 1997: Espanha (14), Itália (11) Alemanha (10), USA, Reino Unido e França (7). Até em países com o número limitado de leitores, como é o caso da Escandinávia, a Suécia não se coloca numa posição dominante: a Dinamarca tinha seis traduções, a Noruega cinco e a Suécia quatro, uma mais do que a Finlândia, enquanto em islandês a primeira tradução é de 2000 (*Ensaio sobre a cegueira*). É bastante interessante o dado que a primeira grande língua europeia em que se traduziu uma obra de Saramago foi o russo: antes com a tradução de *Levantando do Chão* (1982) e logo a seguir com a de *Memorial do Convento* (1985). No entanto, na URSS, as traduções terminaram com o segundo título e apenas recomeçaram na época pós-soviética.

<sup>26</sup> Coloco aqui a ligação ao arquivo da Academia Sueca. Sempre a propósito de candidatos de língua portuguesa, é curioso notar como o nome de Jorge Amado aparece nas propostas de 1967 e 1968. <https://www.svenskaakademien.se/akademien/akademiens-arkiv/nobelarkivet-1968>

## Referências

- BOJS, Karin (1995, 5 de outubro) Var hamnar pricken i år?. *Dagens Nyheter. Kultur och Nöjen*, 1.
- EKLUND, Jan (1994, 29 de dezembro), Stad för film, fado och författare. *Dagens Nyheter. Kultur och Nöjen*, 1.
- ERIKSSON, Magnus (1997, 19 de outubro), Vad kan Engdahl bidra med? *Svenska Dagbladet*, 54.
- Expressen* (1990, 4 de Janeiro), Radio idag, 46.
- EYRE, Marianne (1985, 28 de novembro). Pessoa och hans heteronymer fortsätter sannerligen att fascinera och inspirera sina läsare. *Dagens Nyheter*, 4.
- (1994). Nu har jag läst min roman, den är bra (intervju a A. Lobo Antunes). *Ariel*. 76(4-5), 4-7.
- GELLERFELT, Mats (1989, 11 de janeiro). Livsaptit och dödsinstinkt. *Svenska Dagbladet*, 14.
- (1991, 4 de setembro) Revolutionen som kom av sig. *Svenska Dagbladet*, 20.
- GELLERFELT, Mats e VARGAS, Rafael (1997, 30 de outubro). Portugals rikedom även vår. *Svenska Dagbladet*, 14.
- GUARDIOLA, Nicole (1985). José Saramago: en av Portugals främsta nutidsförfattare. *Tempus Magazin*, 42, 24-26.
- HELSINGBORG'S Dagsblad* (1995, 4 de outubro). Pocketboken: nu gäller framtiden, 20.
- JOHANSSON, Kjell A. (1988, 6 de dezembro). Människans eviga dårskap. *Dagens Nyheter*, 4.
- (1991, 1 de outubro). Egensinnige Saramago ska läsas högt. *Dagens Nyheter. Kultur och Nöjen*, 18.
- LUDVIGSSON, Bo (1998, 9 outubro). Saramago blandar lågt och högt. *Svenska Dagbladet*, 13.
- LUNDGREN, Arne (1983, 24 de agosto) Från politik till klosterbygge i nya portugisiska romaner. *Göteborgs-Posten*, 2.
- (1988, 22 de agosto). Överhetens förtryck och fantasternas uppror. *Göteborgs-Posten*, 22.
- (1994). *Från urskog till megastad*. Fabians förlag. Lysekil.
- (1997). *Oceanernas oro, bergens tystnad*. Fabians förlag. Lysekil.

- LÖFGREN, Malin (1996, 5 de outubro). Portugiserna kände stor besvikelse. *Svenska Dagbladet*, 36.
- Nerikes Allebanda (1997, 9 de outubro). Portugal tar priset?, 41.
- PAILLARD, Jean (1994). Ytterligare ett tidens tecken. Om Saramagos Evangeliet enligt Jesus Kristus. *Signum*, 181-184.
- SAMUELSSON, Marie Louise (1997, 16 de setembro). Vi är alla blinda åskådare till världens spektakel. *Svenska Dagbladet*, 13.
- SCHOTTENIUS, Maria (1997, 10 de outubro). ...och Saramago förlorar. *Expressen*, 4.
- Tidningarnas telegrambyrå* (1997, 10 de outubro). Nobel Dario Fo kommer till Stockholm, s/p.
- VEIGAS, Domingos (2012, 17 de outubro). As histórias que envolveram a atribuição do Nobel a Saramago. *Jornal do Algarve*, acessado em: 10/1/19 em: [https://expresso.pt/blogues/bloguet\\_redeexpresso/blogue\\_jornal\\_do\\_algarve/as-historias-que-envolveram-a-atribuicao-do-nobel-a-saramago=f760829#gs.eSqVy3BW](https://expresso.pt/blogues/bloguet_redeexpresso/blogue_jornal_do_algarve/as-historias-que-envolveram-a-atribuicao-do-nobel-a-saramago=f760829#gs.eSqVy3BW)
- VIEL, Ricardo (2018). *Um país levantado em alegria*. Porto: Porto Editora.
- VOGEL, Viveka (1994, 12 de outubro). Hetaste kandidaterna till Nobelpriset. *Göteborgs-Posten*, 45.

### **Obras de José Saramago traduzidas para sueco**

- (1988) *Baltasar och Blimunda* Stockholm: Wahlström & Widstrand (*Memorial do Convento* [1982]). [trad. Marianne Eyre]
- (1991) *Historien om Lissabons belägring*. Stockholm: Wahlström & Widstrand (*História do Cerco de Lisboa* [1989]) [trad. Marianne Eyre]
- (1993) *Evangeliet enligt Jesus Kristus*. Stockholm: Wahlström & Widstrand (*O Evangelho segundo Jesus Cristo* [1991]) [trad. Hans Berggren]
- (1997) *Blindheten*. Stockholm: Wahlström & Widstrand (*Ensaio sobre a Cegueira* [1995]) [trad. Hans Berggren].
- (1998) *Sagan om den okända ön*. Stockholm: Wahlström & Widstrand (*O conto da ilha desconhecida* [1997]) [trad. Hans Berggren].
- (1998) *Alla namnen*. Stockholm: Wahlström & Widstrand (*Todos os Nomes* [1997]) [trad. Hans Berggren].

- (1999) Året då *Ricardo Reis* dog. Stockholm: Wahlström & Widstrand (*O Ano da Morte de Ricardo Reis* [1984]) [trad. Hans Berggren].
- (2001) *Grottan*. Stockholm: Wahlström & Widstrand (*A Caverna* [2000]) [trad. Hans Berggren].
- (2003) *Dubbelgångaren*. Stockholm: Wahlström & Widstrand (*O Homem Duplicado* [2002]) [trad. Hans Berggren].
- (2006) *Klarsynen*. Stockholm: Wahlström & Widstrand (*Ensaio sobre a Lucidez* [2004]) [trad. Hans Berggren].
- (2008) *Dödens nycker*. Stockholm: Wahlström & Widstrand (*As Intermitências da Morte* [2005]) [trad. Hans Berggren].
- (2010) *Små minnen*. Stockholm: Wahlström & Widstrand (*As Pequenas memórias* [2006]) [trad. Hans Berggren].
- (2013) *Kain*. Stockholm: Tranan (*Caim* [2009]) [trad. Hans Berggren].

MAURO DUNDER<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0000-2855-4764

## A MORTE COMO REPRESENTAÇÃO DO FEMININO EM AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE

### DEATH AS REPRESENTATION OF THE FEMININE IN AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE

**RESUMO:** Um dos grandes desafios postos ao leitor de *As Intermitências da Morte*, de José Saramago, está em lidar com as pré-concepções que, inevitavelmente, se carregam em relação à imagem da morte. A “temida das gentes”, como a chamou Manuel Bandeira, adquire no romance em questão contornos característicos de um indivíduo antropomórfico, tanto na esfera de evocação visual (as características que a Morte assume, a determinada altura da narrativa), quanto na esfera dos traços comportamentais e emocionais. Carlos Reis, em *Pessoas de Livro: Figuração e Sobrevida da Personagem* (2015), afirma que “a figuração não é simplesmente um outro modo de entender a convencional caracterização, sendo antes um processo mais amplo, englobante e consequente” (p.53). A partir dessa e de outras reflexões propostas por Reis, é objetivo fulcral deste trabalho compreender como se dá, em *As Intermitências da Morte*, a construção da figura da Morte, e em que medida ela pode ser lida como representação de um perfil específico de mulher. Por fim, é intenção desta comunicação realizar uma leitura de *As Intermitências da Morte* pautada pelos pressupostos da Crítica Feminista, como a concebe Elaine Showalter, em seu célebre texto “A Crítica Feminista em Território Selvagem” (1981), na tentativa de perscrutar o texto saramaguiano e compreender quem é a mulher que surge a partir das palavras do autor.

**Palavras-chave:** *As Intermitências da Morte*, Figura feminina, Crítica feminista, Representações da morte.

**ABSTRACT:** One of the greatest challenges faced by the reader of José Saramago's *As Intermitências da Morte*, is how to deal with preconceptions which inevitably arise when it comes to the image of Death. The “feared by people”, as Manuel Bandeira named it, acquires in this novel human characteristics, not only visually (traits that Death acquires at a certain point of the narrative), but also psychologically (emotional

---

<sup>1</sup> Professor Adjunto do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte

and behavioral traits). Carlos Reis, in *Pessoas de Livro: Figuração e Sobrevida da Personagem* (2015), states that “figuration is not simply a different way to comprehend the conventional characterization; it is a broader process, more comprehensive and consequent” (p.53). Starting from that and other thoughts proposed by Reis, this text aims at understanding how the figure of Death is built in *As Intermitências da Morte*, and to what extent it can be read as a representation of a specific feminine profile. Nonetheless, it is also a goal of this text to read the novel from the point of view of the Feminist Criticism, as thought by Elaine Showalter, in her “Feminist Criticism in the Wilderness” (1981), in order to try to unfold Saramago’s novel and understand who is the woman that arises from the author’s words.

**Keywords:** *As Intermitências da Morte*; Feminine figure; Feminist criticism; Representations of death.

De todas as imagens construídas para representar a morte, talvez a mais comum seja a de uma caveira, coberta por um manto negro e empunhando uma foice. Presente em diversas manifestações artísticas, como filmes, poemas, desenhos animados, quadrinhos e filmes, essa imagem está presente no imaginário coletivo consubstanciando o desfecho da vida.

A concepção do homem a respeito da morte, bem como sua representação, altera-se com o passar do tempo: se, durante séculos, o fenômeno da morte foi encarado, com certa naturalidade, como parte de fato da vida (como, por exemplo na Antiguidade Clássica), a partir da Idade Média essa relação passa por modificações, tornando-se cada vez mais espiritualizada e complexa e, por outro lado, cada vez mais envolvida em uma aura de medo e mistério.

As representações literárias da morte, como era de se esperar, também evoluem de acordo com a perspectiva pela qual o fenômeno é socialmente encarado. Se nas tragédias gregas a morte era não apenas esperada e anunciada de antemão, mas, principalmente, era o momento natural do desfecho de uma existência, a espiritualização medieval da morte produz no seu bojo uma série de lendas orais que falam de espíritos que voltam dos mortos, porque não conseguem obter na eternidade o descanso pelo qual viveram; no século XIX, com a literatura ultra-romântica, a visão de morte como algo indesejado para as pessoas comuns e desejado pelo infeliz poeta chega ao seu momento mais expressivo.



O século XXI vê surgir, entre outras, uma representação da morte em particular: a entidade de tempos passados (em que pese sua representação visual antropomórfica) dá lugar a uma que apresenta contornos característicos de um indivíduo, tanto na esfera de evocação visual (as características que a Morte assume, a determinada altura da narrativa a que pertence), quanto na esfera dos traços comportamentais e emocionais. É voluntariosa, importa-se com o que os humanos dizem dela, é reativa a essas opiniões e é curiosa. Trata-se, como a esta altura é já evidente, da morte como a criou José Saramago em *As Intermitências da Morte*, romance de 2005.

Nesse romance, Saramago, a partir de um sistema de crenças do senso comum (a morte como inimiga da vida e do homem, a ideia da imortalidade como uma bênção aos que assim merecerem, o conceito Cristão de “vida eterna”), cria uma trama em torno da relação da morte (personificada a partir de determinado momento da obra) com os humanos e das consequências, para ela e para eles, dessa relação, mais íntima e concreta do que se esperaria da ligação entre uma entidade (via de regra, representada alegoricamente) e pessoas.

Pode-se, então, pensar na morte saramaguiana como exemplar do processo da *figuração*, que, como o define Carlos Reis,

[...] designa um processo ou conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais, de natureza e de feição antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos específicos, com os quais personagens interagem (REIS, 2015:121).

Por outras palavras, os procedimentos pelos quais o narrador de *As Intermitências da Morte* compõe, perante o narratário, a morte como personagem, consistem de uma série de procedimentos discursivos que constroem, aos olhos de quem lê, uma representação humanizada, em mais de uma esfera, dessa entidade abstrata. O procedimento alegórico, aqui, assume contornos de procedimento narrativo, de construção da personagem propriamente dita, por meio da *figuração*.

Trata-se, neste caso, de uma figura que transcende a dinâmica da narrativa literária: é uma entidade que antecede a obra literária, uma vez que vem do universo das constatações objetivas sobre a existência humana (é dado que todos, sem exceção, morreremos um dia) e que, pela mesma razão, sobreviverá à narrativa literária que a representa figurativamente.

Ainda sobre o processo de figuração, segue Carlos Reis:

Assim, sendo um processo ou um conjunto de processos, a figuração é dinâmica, gradual e complexa. Isto significa três coisas: que normalmente ela não se esgota num lugar específico do texto; que ela se vai elaborando e completando ao longo da narrativa; e que, por aquela sua natureza dinâmica, a figuração não se restringe a uma descrição, no sentido técnico e narratológico do termo, nem mesmo a uma caracterização, embora esta possa ser entendida como seu componente importante. (REIS, 2015:123)

Na esteira desse pensamento, Ana Paula Arnaut, em “A insólita construção da personagem post-modernista” (2016), pondera, a respeito da construção da personagem na narrativa pós-moderna, que,

se uma prática tradicional de composição da personagem implica que ela surja praticamente acabada, completa, através de listas mais ou menos longas de atributos que fazem corresponder o real do texto ao real do mundo extratextual, no caso do romance post-modernista o leitor deve vestir a pele de um detetive para tentar fazer sentido dos fragmentos que lhe vão sendo apresentados. (ARNAUT, 2016:18)

No caso do romance em questão, o processo de construção da figura da morte inicia-se pelo evento crucial da trama narrativa, a decisão de não mais matar os habitantes de um país. Se, num primeiro momento, o evento da não-morte é visto como um acontecimento, com o decorrer da narração torna-se cada vez mais evidente que se trata de uma resolução tomada por uma entidade voluntariosa, capaz de tomar atitudes a partir de seu próprio julgamento (outra de suas habilidades humanas). A essa entidade, o diretor da emissora de televisão, que deverá ler uma

carta escrita por ela, atribui o epíteto de “dama”. Fica, pela primeira vez, então, caracterizada a morte como uma mulher, ou, por outra, como figura feminina.

Tal caracterização confirma-se por outros procedimentos, como a constatação a que se chega pela análise grafológica do manuscrito:

Uma única cousa havia ficado demonstrada por cima de qualquer dúvida, a saber, que nem a iconografia mais rudimentar, nem a nomenclatura mais enredada, nem a simbólica mais abstrusa se haviam equivocado. A morte, em todos os seus traços, atributos e características, era, inconfundivelmente, uma mulher. (SARAMAGO, 2005:128)

A morte é caracterizada, pela maneira como se posiciona discursivamente na carta, como uma mulher cujo equilíbrio racional dá lugar a um predomínio do sentimento. Fica patente o fato de que a razão pela qual a morte teria decidido deixar de matar é o descontentamento com a maneira como as pessoas a veem e tratam. Em alguma medida, pode-se perceber que se constrói, portanto, uma figura feminina vingativa e movida por esse sentimento, a ponto de criar uma situação que torna muito complicada a vida naquele país:

(...) devo explicar que a intenção que me levou a interromper a minha actividade, a parar de matar, a embainhar a emblemática gadanha que imaginativos pintores e gravadores doutro tempo me puseram na mão, foi oferecer a esses seres humanos que tanto me detestam uma pequena amostra do que para eles seria viver para sempre, isto é, eternamente (...) (Ibidem, p.99)

Em seguida, na construção dessa figura, o narrador refere-se a ela como uma “mão só composta de trocinhos ósseos” (Ibidem, p.101). Essa referência contribui, no processo de construção da figura da morte, para sua vinculação ao estereótipo corrente sobre ela. No entanto, essa caracterização cumpre função na economia da narrativa, uma vez que o processo de antropomorfização da morte (ou seja, seu processo de humanização, sua consubstanciação em forma e conteúdo humanos) necessita

dessa imagem prévia para ter verossimilhança. Assim, mesmo quando o narrador parece ceder ao encantamento fácil da estereotipagem, ele está tratando de garantir que seja verossímil exatamente o processo de construção da morte como figura feminina.

Um pouco mais adiante, ao se definir como “morte”, com inicial minúscula (Ibidem, p.112), a personagem central da obra esclarece que, além da “indesejada das gentes” (para citar Manuel Bandeira), há uma Morte, com inicial maiúscula, absoluta, insondável aos mais profundos temores humanos, inacessível a qualquer tentativa de imaginação, definição ou entendimento. Nesse sentido, a figura feminina central de *As Intermittências da Morte*, assume, como em *Ensaio sobre a Cegueira*, a condução dos olhos do leitor por um ambiente ao qual ele jamais acederá, mas que, sem a interferência dessa figura, não seria sequer imaginado por ele. Além disso, a morte, de maneira peremptória, atesta, com sua declaração, a sujeição total do homem a algo que ele desconhece por completo. Um desempoderado diante do seu próprio destino.

Uma consequência desse procedimento é o reforço do pensamento enunciado várias páginas antes, quando o Primeiro-Ministro, após anunciar que o povo de seu país teria sido escolhido por Deus para a imortalidade, ouviu do Cardeal do reino que “Sem morte, ouça-me bem, senhor primeiro-ministro, sem morte não há ressurreição, e sem ressurreição não há igreja” (p.18). Em outras palavras, a mitologia católica, centrada na imagem de um Cristo ressuscitado, é, na verdade, dependente dessa figura feminina, que é a morte, e tão ignorante quanto seus fieis quanto às dimensões da morte. Fica decretada, por assim dizer, a falência da maior instituição religiosa do mundo dos homens perante a grandeza insondável dos mistérios da morte. Falência decretada, é bom que se diga, por uma mulher.

Ao longo do romance, as características que são atribuídas à morte e que constituem o percurso de construção dessa personagem como figura, como se sabe, são espelho das representações características humanas, o que, na economia do romance, cumpre a função de viabilizar o processo evolutivo da personagem e, ao mesmo tempo, garantir identificação com o repertório imagético do leitor. Assim, cria-se uma morte com sentimen-

tos humanos, uma mulher cujos traços psicológicos são trazidos ao leitor por meio de, por exemplo, suas reações emocionais:

Era realmente um descrédito total. E agora como vou eu rectificar um desvio que não podia ter sucedido, se um caso assim não tem precedentes, se nada de semelhante está previsto nos regulamentos, perguntava-se a morte, sobretudo porque era com quarenta e nove anos que ele deveria ter morrido e não com os cinquenta que já tem. Via-se que a pobre morte estava perplexa, desconcertada, que pouco lhe faltava para começar a dar com a cabeça nas paredes de pura aflição. (Ibidem, p.142)

Note-se, ainda, que, via de regra, essas reações emocionais reforçam a noção, demonstrada ainda na carta que a morte envia ao diretor da emissora de TV, de que se trata de uma mulher emotiva, incapaz de manter a “cabeça fria”, ainda que tenha a seu favor sua superioridade diante dos humanos e a benesse da eternidade:

Tu, que te havias habituado a poder o que ninguém mais pode, vias-te ali impotente, de mãos e pés atados, com a tua licença para matar zero zero sete sem validade nesta casa, nunca, desde que és morte, reconhece-o, havias saído a este ponto humilhada. Foi então que saíste para a sala de música, foi então que te ajoelhaste diante da suíte número seis para violoncelo de johann sebastian bach e fizeste com os ombros aqueles movimentos rápidos que nos seres humanos costumam acompanhar o choro convulsivo (...) (Ibidem, p. 156)

No último quarto do romance, altura em que os eventos começam a alinhar-se para o clímax e posterior desfecho, intensifica-se o processo de humanização da morte; a esta altura, ela toma características emocionais humanas cada vez mais pronunciadas. É relevante notar que, coerentemente com a construção que se vem desenvolvendo ao longo da trama, a mulher em que a morte se transforma é uma que reage emotivamente a contrariedades com que, do alto de seu poder absoluto, não estava acostumada. De certa forma, portanto, a morte é despida de seu próprio

poder, em uma espécie de lembrete ao leitor: o plano humano da existência é caracterizado por uma impotência essencial, uma impossibilidade de controle absoluto, ao menos em relação aos sentimentos que nos movem.

Voluntariosa, vingativa, controladora, emotiva, sensível, poderosa. Esses são os traços que emergem da figura feminina construída ao longo de *As Intermittências da Morte*. É evidente que esses mesmos adjetivos podem ser aplicados a uma personagem masculina e que ser “emotiva, sensível e poderosa” não é necessariamente mau. No entanto, chama atenção que a morte, uma das figuras femininas mais poderosas do imaginário humano, tenha se sujeitado a um artista. Talvez José Saramago tenha tentado presentear-nos com a ideia de que a arte consegue transpor até mesmo as barreiras mais insondáveis da existência humana. Talvez, com esse desfecho, no qual a morte completa seu ciclo de antropomorfização, ele tenha escrito uma espécie de “hino ao amor”, o sentimento redentor de todas as impossibilidades.

Saiu para a cozinha, acendeu um fósforo, um fósforo humilde, ela que poderia desfazer o papel com o olhar, reduzi-lo a uma impalpável poeira, ela que poderia pegar-lhe fogo só com o contacto dos dedos, e era um simples fósforo, o fósforo comum, o fósforo de todos os dias, que fazia arder a carta da morte, essa que só a morte podia destruir. Não ficaram cinzas. A morte voltou para a cama, abraçou-se ao homem e, sem compreender o que estava a suceder, ela que nunca dormia, sentiu que o sono lhe fazia descair suavemente as pálpebras. No dia seguinte ninguém morreu. (Ibidem, p.207)

Por fim, tomo a liberdade de assumir aqui um discurso em primeira pessoa e compartilhar convosco uma angústia que me foi plantada na alma há alguns anos e que me leva, no caso de *As Intermittências da Morte*, a uma última questão pode brotar da leitura que se faz do processo de construção dessa figura: haverá algum sentido subjacente ao fato de a morte, uma figura feminina, como já se sabe, submeter-se a uma figura masculina? Pode-se dizer de José Saramago que, apesar de suas conhecidas e confirmadas tendências progressistas, não escapa a um machismo estrutural da sociedade do Ocidente?

Sob a perspectiva da crítica feminista, como a define Elaine Showalter, em seu célebre texto “A crítica feminista em território selvagem” (1981), a resposta é afirmativa. Showalter define o termo “crítica feminista”, em oposição à “ginocrítica”, termo por ela cunhado e que aponta para um segundo momento na constituição de uma tradição crítica pautada pelo pensamento feminista. Nesse sentido, o que a estudiosa chama de “crítica feminista” tem como procedimento analítico a leitura a contrapelo de como as personagens femininas são construídas nas obras que constituem o cânone, invariavelmente, à altura, de autoria masculina, a fim de lhes denunciar o machismo atrelado àquelas construções.

Sob essa perspectiva, a leitura que se pode fazer do desfecho do romance é a seguinte: a morte, subjugada por uma figura masculina, transforma seu comportamento e abre mão de seu poder sobre a humanidade em função de um homem, tornando-se mulher e, conseqüentemente, uma figura submetida aos desígnios dessa figura masculina. Colaborariam com essa leitura a aproximação que se pode fazer entre características anteriormente apontadas (a voluntariosidade, a passionalidade) e o estereótipo de que o masculino estaria ligado ao controle da razão, enquanto o feminino seria o universo da emoção. Em outras palavras, a figura feminina construída por Saramago levaria a marca de um olhar que só pode ser o masculino, e mais, o masculino da tradição androcêntrica, de uma sociedade estruturalmente machista e misógina.

Querer perscrutar quais razões teriam levado Saramago a, por exemplo, não criar uma morte que fosse uma figura masculina, ou, por outra, a não envolver emocionalmente a figura feminina da morte com uma outra mulher, é, para citar Alberto Caeiro, “acrescentado como pensar na saúde/ou levar um copo d’água às fontes”. Por outro lado, são conjecturas que se podem colocar, legitimamente, no horizonte do leitor do texto literário, uma vez que, como se sabe, o texto que sai das laudas de um autor não é, nem será, o mesmo que chega à mente de um leitor.

Da mesma forma, é escusado querer, oito anos após sua morte, trazê-lo às barras de uma espécie de “tribunal” de cariz feminista, julgando-o por ter construído uma figura feminina que se teria enfraquecido como mulher, diante da possibilidade de amar um homem.

Assim, resta a esta leitura um encaminhamento que, se não responde às minhas angústias, acrescenta a elas uma possibilidade alentadora: ao se entregar aos braços do violoncelista, é ao amor que a morte se submete. A um amor que se quer humano e, por isso, antes inacessível à poderosa morte. E é essa a beleza desse sentimento: ele humaniza a quem toca. Tão insondável quanto a Morte, com inicial maiúscula, o Amor, esse sim, seria a mais forte das entidades que regem o destino dos pequenos humanos.

## Referências

- ARNAUT, Ana Paula (2016). A insólita construção da personagem post-modernista. *Revista Abusões*, 3(3), 7-34. [Universidade do Estado do Rio de Janeiro]
- REIS, Carlos (2015). *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- SARAMAGO, José (2005). *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras.



MIGUEL REAL

*CLEPUL – Centro de Literatura e Culturas Europeias e*

*Lusófonas da Universidade de Lisboa*

ORCID: 0000-0002-1969-2103

## OS «APONTAMENTOS» DE JOSÉ SARAMAGO NO *DIÁRIO DE NOTÍCIAS* EM 1975

### JOSÉ SARAMAGO'S «APONTAMENTOS» ("NOTES") *DIÁRIO DE NOTÍCIAS* IN 1975

**RESUMO:** Entre Março e Novembro de 1975, J. Saramago assume a função de vice-director do jornal "Diário de Notícias". Neste cargo de direcção, publica no jornal, na rubrica "Apontamentos", um conjunto de editoriais cujo conteúdo lança algum escândalo entre os trabalhadores do jornal, levando ao saneamento de 24 de jornalistas em plenário geral de trabalhadores. Não é Saramago quem saneia os 24 jornalistas contestários, mas um plenário geral de trabalhadores. Num primeiro momento da comunicação, integra-se o jornalista J. Saramago e o "Diário de Notícias" no contexto geral do jornalismo em Portugal no Verão Quente de 1975, caracterizado sobretudo pelo acérrimo partidarismo da totalidade da imprensa. Num segundo momento, caracterizam-se política, social e ideologicamente as linhas dorsais dos textos de J. Saramago, concluindo-se estarem vinculadas ao que o autor designa por "socialismo", um vínculo abrangente que se identifica menos com a linha partidária exclusiva do Partido Comunista Português (de que Saramago era membro) e mais com a luta geral activa, prática, um pouco espontânea, dos trabalhadores: comissões de trabalhadores, comissões de moradores, cooperativas agrícolas, defesa da auto-gestão e das nacionalizações, acompanhada por um apelo veemente à "autoridade revolucionária" do Movimento das Forças Armadas contra sectores políticos e militares considerados "contra-revolucionários". Desde então, Saramago, como jornalista, é identificado com o seu Partido, o que é não só absolutamente desmentido (i) pelas declarações do próprio, (ii) pelo conteúdo dos seus editoriais, inclinados no apoio aos movimentos populares, ousando mesmo criticar algumas posições políticas do PCP, e (iii) pelo facto de não ter sido convidado para integrar os quadros do novo jornal do Partido Comunista, "Diário".

**Palavras-chave:** Saramago, Jornalista, 1975, *Diário de Notícias*.

**ABSTRACT:** Between March and November 1975, Mr Saramago assumes the role of deputy director of the newspaper *Diário de Notícias*. In this position of direction, publishes in the newspaper, under the heading *Apontamentos* (“Notes”), a set of editorials whose content launches some scandal among the newspaper’s workers, leading to the sanitation of 24 journalists in the general plenary of workers. It is not Saramago who saneia the 24 journalists contestaries, but a general plenary of workers. At first of the communication, the journalist J. Saramago and the *Diário de Notícias* are part in the general context of journalism in Portugal in the Hot Summer of 1975, characterized mainly by the staunch partisanship of the entire press. In a second moment, the back lines of Mr. Saramago’s texts are characterized politically, socially and ideologically, concluding that they are linked to what the author designates by “socialism”, a comprehensive bond that identifies less with the party line exclusive of the Communist Party Portuguese (of which Saramago was a member) and more with the active, practical, somewhat spontaneous general struggle of workers: commissions of workers, residents’ commissions, agricultural cooperatives, defense of self-management and nationalizations, accompanied by a vehement appeal to the Armed Forces Movement against political and military sectors considered “counter-revolutionaries”. Since then, Saramago, as a journalist, is identified with his Party, which is not only absolutely belied (i) by the statements of his own, (ii) by the content of his editorials, inclined in support of the popular movements, daring even to criticize some political positions of the CFP, and (iii) because he was not invited to join the tables of the new Communist Party newspaper, *O Diário*.

**Keywords:** Saramago, Journalist, 1975, *Diário de Notícias*.

## 1. Introdução

A 9 de abril de 1975, sob a direção de Luís de Barros, José Saramago foi nomeado oficialmente diretor-adjunto do jornal *Diário de Notícias (DN)*. Até então, após o 25 de Abril de 1974, José Saramago desempenhara funções oficiais, primeiro no Ministério da Educação, como coordenador de um grupo de trabalho do FAOJ (Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis), e, depois, no Ministério da Comunicação, como assessor ministerial. Neste sentido, só um ano após a Revolução dos Cravos José Saramago assume um cargo de relevo na vida política e jornalística nacional.

Ao longo do “Verão Quente” de 1975, os seus comentários, intitulados “Apontamentos”, apoiando com determinação o “processo revolucionário em curso” e enaltecendo, sob a designação genérica de “socialismo”, os movimentos dos trabalhadores, criam escândalo na classe política defen-

sora do modo europeu de representação democrática, nomeadamente entre os militantes do Partido Socialista, que consideram os textos de Saramago próximos da linha política do Partido Comunista Português (PCP) e, mesmo, excessivamente radicais. Alguns elementos da redação do *DN*, no início 30, depois 24, assinam um manifesto contra a linha política que a direção imprimira ao jornal.

Como Saramago escreve em 7 de dezembro de 1975, no prefácio à primeira edição de *Apontamentos*, todos os seus textos publicados ao longo desse Verão tinham como sentido maior “pôr o jornal ao serviço das classes trabalhadoras, ao serviço do proletariado industrial e agrícola, ao serviço do socialismo, para dizer tudo numa só palavra” (SARAMAGO, 1990<sup>2</sup>: 185), ou, dito de outro modo, sob a direção de Luís de Barros e José Saramago, “o *Diário de Notícias* era reconhecido pela classe operária e pelos trabalhadores em geral como jornal do povo” (Saramago, 1990<sup>2</sup>: 186).

Para uma análise desapaixonada da ação jornalística de José Saramago ao longo do Verão de 1975, é forçoso enquadrar os seus textos no seio das inclinações políticas dos mais importantes jornais portugueses de então.

## **2. Contexto político-jornalístico em Portugal em 1975**

É metodologicamente importante realçar que, ao longo daquele período revolucionário, não existiu em Portugal nenhum jornal apartidário, exclusivamente informativo, como reza hoje o estatuto geral da imprensa periódica. No alinhamento das notícias, no destaque dos títulos, na composição da primeira página ou na titulação das páginas interiores, na seleção das fotos ou na escolha das manchetes, todos os jornais diários e semanários se encontravam contaminados pela atividade política e partidária. João Figueira, em *Os Jornais como Actores Políticos*, dá conta, por exemplo, para o mais importante semanário da época, citando o seu subdiretor, Marcelo Rebelo de Sousa: “«No *Expresso* fazia-se, naqueles momentos, mais política partidária do que jornalismo.» Marcelo Rebelo de Sousa refere-se à vida do jornal após o 25 de Abril de 1974, cujas

instalações eram igualmente a primeira sede do PPD [Partido Popular Democrático, hoje Partido Social Democrata]” (FIGUEIRA, 2007: 131). O mesmo autor prossegue no esclarecimento da intersecção entre as atividades do jornal e as do PPD: “Francisco Pinto Balsemão, principal acionista e diretor daquele jornal lançado a 6 de janeiro de 1973, será um dos fundadores do novo partido (...) Daí, que mesmo depois de acabado o período do *Expresso*-sede provisória do PPD, «estivesse para durar [acrescenta Marcelo Rebelo de Sousa] o tempo do *Expresso*-instrumento essencial para o PPD»” (FIGUEIRA, 2007: 131).

João Figueira conclui que “durante o Verão Quente de 1975, [o *Expresso*] jamais se desviou um milímetro que fosse do seu principal objetivo de luta e oposição à onda de esquerda que dominava o país. Atacou e criticou sem receio o Primeiro-ministro Vasco Gonçalves [acusado de promoção de uma política próxima do Partido Comunista], procurou descortinar divisões no seio do PCP e apoiou o Documento dos Nove [manifesto militar assinado por nove militares do Conselho da Revolução contra o designado desvio “esquerdista” dos ideais do 25 de Abril de 1974: Vasco Lourenço, Melo Antunes, Sousa e Castro, Vítor Alves, Pezarat Correia, Franco Charais, Canto e Castro, Costa Neves e Vítor Crespo (REZOLA, Maria Inácia, s/d: 347-361)]; porém, não teve a mesma energia para tomar uma posição sobre os ataques às sedes dos partidos de esquerda...”(FIGUEIRA, 2007: 132). Em compensação, o autor regista que “Vasco Gonçalves, no célebre comício de Almada não perdeu a oportunidade para atacar com veemência este semanário, que classificou de «pasquim», enquanto o *DN*, em artigos de opinião, procurava, igualmente, colar e identificar o jornal com o pensamento mais reacionário. O *Expresso*, longe dar a outra face, respondia na mesma moeda: criticando sem clemência a política de Vasco Gonçalves, ridicularizando o jornalismo do *DN*...” (FIGUEIRA, 2007: 133).

Finalmente, João Figueira comenta: “A informação [no período temporal em apreço] era assumidamente ideologizada, a linguagem maniqueísta, a escrita adjetivada, a opinião e a informação misturavam-se no mesmo texto, a sobre-exposição pública dos adversários políticos de cada jornal era notória, assim como a utilização de fontes (anónimas) sempre concordantes com a linha crónica do respetivo jornal, e a concessão do direito à

palavra era um exclusivo dos atores identificados com o pensamento do jornal que os citava” (FIGUEIRA, 2007: 215). João Figueira conclui lucidamente, atendendo à determinação ideológica de cada jornal: “*DN, Expresso e Jornal Novo* [os três jornais analisados no seu livro] empenharam-se e lutaram, cada qual à sua maneira, por um projeto político para Portugal” (FIGUEIRA, 2007: 216).

É consensual entre os historiadores e os analistas da situação do jornalismo em Portugal que, no ano de 1975, as administrações, as direções, os jornalistas e os tipógrafos se manifestavam de um modo extremamente politizado. De certo modo, em 1975, a pressão da atividade política transformava o conceito de pluralismo, não numa multiplicidade e diversidade internas de opiniões em cada jornal, mas na existência de uma visão plural do mundo por via da pluralidade de jornais, cada um defendendo uma posição político-ideológica.

Mário Mesquita, um dos teóricos mais bem informados sobre a situação nos *media* em Portugal pós-1974, enfatiza que “os critérios partidários [na admissão de jornalistas nas empresas de comunicação] sobrepuseram-se a qualquer referência de outro tipo” (MESQUITA, 1994: 364). Para o mesmo período, João Figueira, em outro texto, regista que “a visão dominante nos jornais apontava, pois, para a inexistência de fronteira entre o jornalismo e a política, panorama que facilmente se comprova no facto de o acesso à profissão ser ditado, preferencialmente, por critérios de ordem partidária” (FIGUEIRA, 2014: 54). Do mesmo modo, Pedro Diniz de Sousa assinala que “em 1975, os meios de comunicação social de impacto nacional, tanto ao nível das chefias como dos redatores, encontram-se fortemente comprometidos com o jogo político e ideológico” (SOUSA, 2003: 21).

Neste sentido, não há que absolutizar ou individualizar como excecional a posição de José Saramago no *DN*, isolando-a do contexto político e social que a enquadra e fundamenta ao longo do Verão de 1975. Esta errada distinção conduziria necessariamente a uma visão parcial e incorreta da atividade jornalística de Saramago, que ocupou naquele jornal posição paralela e simétrica ao de Artur Portela Filho no *Jornal Novo*, defendendo, em geral, a linha política do Partido Socialista, e de Pinto

Balsemão e Marcelo Rebelo de Sousa, defendendo as posições políticas do Partido Popular Democrata no *Expresso*.

De facto, com o 25 de Abril de 1974, são introduzidos três novos órgãos colegiais nos jornais que, estatutariamente, limitam e minimizam o papel da Direção (diretor e diretor-adjunto): o Conselho de Redação, a Comissão de Trabalhadores e a Assembleia Geral de Trabalhadores. O “Caso *República*”, igualmente sucedido no Verão Quente, comprova o poder da Comissão de Trabalhadores, que recusa a impressão do jornal e destitui a direção do jornal (Raul Rego/Vítor Direito) e o chefe de redação (João Gomes), acusados de se encontrarem ao serviço da política do Partido Socialista (“Caso *República*” descrito em FIGUEIRA, 2014; REZOLA/GOMES, 2014; FOYOS, 2016).

Luís de Barros e José Saramago foram nomeados diretor e diretor adjunto do *DN* em 9 de abril de 1975 na sequência da nacionalização da Caixa Geral de Depósitos imediatamente posterior à perturbação política do 11 de março anterior. Com efeito, este banco era o sócio maioritário da Companhia de Portugal e Colónias, por sua vez proprietária da Empresa Nacional de Publicidade, editora do jornal. Os nomes de Luís de Barros e José Saramago são indicados pela administração (nomeada pelo Governo) e substituem na direção do *DN* a dupla José Ribeiro dos Santos e José Carlos de Vasconcelos, dois oposicionistas de relevo ao antigo regime. Não parece haver concordância total do diretor na nomeação do seu adjunto, já que, em entrevista realizada em 2005, Luís de Barros declara ter recusado inicialmente a proposta da administração relativa ao nome de Saramago, alegando não ser este um jornalista profissional, tendo proposto Joaquim Letria como substituto (FIGUEIRA, 2007: 197).

Na edição de 10 de abril de 1975, o *DN* reproduz o discurso de tomada de posse de Saramago no dia anterior. Saramago é claríssimo, não deixa margem para dúvidas quanto à sua posição ideológica de natureza vanguardista, harmónica com as posições políticas do seu partido: o jornal deveria “estar voltado para a defesa dos interesses do povo português, indo, porventura, à frente do processo revolucionário em curso”, e prossegue, “o *DN* vai ser um instrumento nas mãos do povo português para a construção do socialismo. Quem não estiver empenhado neste processo

é melhor abandonar” o jornal. Até ao seu último “Apontamento”, já no dia 25 de novembro de 1975, não publicado nas páginas do jornal, aliás, suspenso pela Presidência da República (general Costa Gomes), em conjunto com o *Diário de Lisboa*, *O Século* e *A Capital*, mas dado à estampa na edição em livro de *Apontamentos*, Saramago mostra-se coerente com aquela posição ideológica, atacando veementemente as posições políticas adversas ao que considera ser o rumo de Portugal para o “socialismo”, isto é, contra todas as expressões políticas adversárias do movimento social dos trabalhadores: as manifestações, a ocupação de fábricas e de produções agrícolas, as representações sindicais, as comissões de trabalhadores e de moradores... Como se pode ler nos seus comentários, mais do que expressão da ideologia de um partido, no caso da do PCP, Saramago defende, sob a bandeira do Programa do Movimento das Forças Armadas, as lutas dos trabalhadores nas ruas e nos seus locais de trabalho. Este é o critério contínuo e permanente de todos os “Apontamentos”.

### **3. Os “Apontamentos” de Saramago e oposição política do Partido Comunista Português**

A partir de julho/agosto, e sem existir documento público comprovativo, o PCP, partido de que Saramago era militante desde 1969, não se encontra totalmente de acordo com os comentários de Saramago no *DN*, considerando-os excessivamente radicais ou “esquerdistas”. Por isso, Fernando Gómez Aguilera escreve na “Cronobiografia” de Saramago que, a seguir ao 25 de Novembro de 1975, data de inflexão do designado “Processo Revolucionário em Curso”, ele fora “afastado do jornal, sem receber sequer posteriormente o apoio do PCP” (AGUILERA, 2008: 76). Do mesmo modo, João Marques Lopes, em *Biografia. José Saramago*, realça que “fonte próxima do escritor e à época também envolvida na imprensa, confirma que Saramago, ao contrário do que acontecia, por exemplo n’*O Século*, onde os militantes comunistas da direção do jornal aplicavam a linha ditada pelo PCP e mantinham contactos regulares com o «controleiro» Carlos de Brito, suspendeu os contactos com o partido

e conservou uma orientação independente mal vista pelos quadros dirigentes. Daí o ostracismo a que foi votado nos tempos a seguir ao 25 de Novembro” (LOPES, 2010: 63). Segundo este biógrafo, Saramago teria seguido nos “Apontamentos” “uma linha que foi bem mais influenciada pelo «gonçalvismo» do que propriamente pelos limites cunhalistas da «revolução democrática e nacional»” (LOPES, 2010: 6).

Pedro Diniz de Sousa aponta para o facto de “o papel do Partido Comunista Português no decurso do processo [revolucionário] não prima[r] pela clareza” (SOUSA, 2003: 19). Com efeito, segundo Raquel Varela, Álvaro Cunhal, no informe ao comité central do PCP de 10 de agosto de 1975, faz notar que “todo o esquema das forças reacionárias e conservadoras era mostrar este Governo [o V, de Vasco Gonçalves, sem a participação do PS e do PPD] como o Governos dos comunistas, sem apoio militar, e deixá-lo cair depois. O fracasso deste Governos seria o fracasso do PCP, que seria arrastado nesta derrota com todas as suas consequências” (VARELA, 2010: 230). Assim, diferencia-se a posição do PCP da de José Saramago na necessidade tática deste partido de, sem deixar de apoiar Vasco Gonçalves, preparar o terreno político para a sua participação no futuro VI Governo, o que influencia de certo modo a adesão do PCP à FUP – Frente de Unidade Popular, a 25 de agosto e a sua retirada a 28 do mesmo mês, ambiguidade na linha tática do seu partido que Saramago critica veemente e publicamente. No seu “Apontamento” no *DN*, intitulado “Intervalo para Acusar”, Saramago escreve: “Se o PCP forma frente unitária de esquerda e, três dias depois, apela para negociações onde cabem Deus e o Diabo, como haveremos doravante de definir [a linha do Partido]” (SARAMAGO, 1990<sup>2</sup>: 311). Note-se que Saramago acusa o seu Partido de estar ou desejar negociações com o “Diabo”. O PCP alegrará que nunca pertenceu à FUP, apenas ao secretariado constituinte, e de ter sido esta organização unitária dominada por esquerdistas: “obreiristas”, com uma política “de ruptura com o PS e de oposição à Constituinte” (VARELA, 2010: 231). A 29 de Agosto, Cunhal declara estar “disposto a reunir-se com o PS, o Grupo dos 9 e o Copcon [organização militar comandado por Otelo Saraiva de Carvalho, próxima dos partidos constituintes da habitualmente designada extrema-esquerda], para encontrar uma solução



governativa” (VARELA, 2010: 231) que, evidentemente, não passaria pela titularidade de Vasco Gonçalves como primeiro-ministro.

Ainda hoje não se conhecem cabalmente as razões porque o PCP aderiu à Frente de Unidade Popular. Carlos Brito, representante do Partido no secretariado constituinte desta organização unitária, declara que, na manhã seguinte à primeira reunião daquela organização, Cunhal lhe teria dito que a participação do PCP na FUP prejudicava seriamente as pontes que o PCP estava a lançar com o Grupo dos 9 (BRITO, 2010: 176-177), com o objetivo de permanecer no Governo após a queda de Vasco Gonçalves. E, de facto, em 10 de agosto, Cunhal afirma em Almada que o Grupo dos 9 é uma força que “pode ser recuperada para o processo revolucionário” (VARELA, 2010: 234). De facto, sem a participação do PCP e do MDP/CDE, a FUP transforma-se em FUR (Frente Unida Revolucionária) em 2 de setembro.

A tripla divisão política das Forças Armadas em Grupo dos 9, com apoio maioritário nos diversos quartéis do país, em 5ª divisão, apoiante de Vasco Gonçalves, e no COPCON de Otel Saraiva de Carvalho (não contando com inúmeros grupos armados de extrema-direita como o ELP e o MDLP, clandestinos, alimentando grupos “bombistas” no Norte e nas Beiras, atacando fortemente as sedes do PCP e do MDP/CDE e assassinando alguns dos seus militantes), teriam obrigado o comité central do PCP, considerando desproporcionadas as forças militares em presença, a precaver-se relativamente a um ataque militar devastador contra as forças de esquerda. Raquel Varela conclui: “Cunhal e a direcção do PCP não estavam dispostos a entrar numa guerra civil. Tentava-se por isso terminar com o V Governo, sofrendo o menor dano possível para o PCP. O menor dano possível incluía, nesta altura do processo revolucionário, assegurar influência no VI Governo, dirigir de forma controlada a mobilização social que existia para garantir que na sua passagem a um regime democrático poderiam manter-se as nacionalizações, concretizar a reforma agrária e garantir a independência de Angola, sob a direcção do MPLA” (VARELA, 2010: 236). Atendendo à fragilidade militar das suas bases de apoio, Vasco Gonçalves aceitará esta solução do PCP. Saramago, porventura desconhecendo a nova tática política do seu Partido (como vimos, não

frequentava as reuniões partidárias), protesta. Mas tem plena consciência da divisão existente entre os sectores militares. No seu “Apontamento” de 8 de outubro, intitulado “A distância como política”, evidencia hesitações sobre que sector do MFA apoiar: “Vejam, por exemplo, o nosso caso: incondicionais sustentáculos do MFA (e não poucas vezes insultados por isso), viemos, com o tempo, a dar-nos conta que o mesmo MFA entrara numa espécie de reprodução por cissiparidade, de tal modo que, onde antes houvera um, começámos a ver dois, três, quatro...” (SARAMAGO, 1990<sup>2</sup>: 314). Afinal, que MFA apoiar? Saramago não hesitará: aquele que procurar harmonia com as lutas e as organizações dos trabalhadores nos seus locais de trabalho e de residência, o que se conforma com a estratégia política do PCP ao nível das bases, mas dela discorda ao nível da tática política imediata e institucional.

Em síntese, no Verão de 1975, o Movimento das Forças Armadas “fica dividido em três grupos, com programas e apoios partidários distintos. O Grupo dos Nove, liderado por Melo Antunes e próximo do PS; o Grupo Gonçalvista, alinhado com o PCP; e a esquerda radical populista, de Otelo Saraiva de Carvalho, apoiado pela extrema-esquerda. A tão apregoada unidade do MFA cai definitivamente por terra” (REZOLA, 2007: 222). Saramago, segundo o conteúdo político dos seus “Apontamentos”, toma posição a favor de Vasco Gonçalves, considerando que a política do primeiro-ministro seria a única se acordava com o movimento revolucionário dos trabalhadores. É então que faz a célebre declaração a Jacques Frémontier, cujo livro *Portugal. Os Pontos nos II*, será traduzido do francês, em 1976, pelo próprio Saramago: “... estamos em plena luta de classes, é uma batalha de vida ou de morte entre eles e nós” (FRÉMONTIER, 1976: 135).

Saramago declara ao jornalista do *Le Monde* em reportagem em Portugal: “Não esqueças – diz-me ele – que os comunistas não têm a maioria no plenário [de trabalhadores]. Têm-na entre os operários [os tipógrafos], mas não na assembleia-geral do pessoal [todo o pessoal da empresa do DM]. Mas quando a revolução está em jogo [como seria o caso do Manifesto dos 24], comunistas e militantes do M.E.S [Movimento de Esquerda Socialista] e da F. S. P. [Frente Socialista Popular] fazem bloco

para defendê-la. Os trabalhadores pensam: «A empresa é nossa, cabe-nos a nós decidir do seu destino». O plenário não nem uma ficção nem um truque estratégico. Choca os esquerdistas, os direitistas, os reacionários, mas isto é o verdadeiro «poder popular», e nada tem que ver com o vosso Maio de 68, em Paris” (FRÉMONTIER, 1976: 34). É este poder popular ou de base que, mesmo à revelia do PCP, Saramago intenta defender.

Para além da crítica direta e violenta feita por Saramago nas páginas do *DN* acima citadas, não existe documento comprovativo da discordância política entre o PCP e Saramago. Existem, porém, duas provas indiretas (também citadas por João Marques Lopes) da perspetiva do Partido face às posições políticas de Saramago: 1. – a espantada surpresa de Saramago, em princípios de 1976, quando constata não haver lugar para si entre os jornalistas e colaboradores do novo jornal do PCP, *o diário*; João Marques Lopes cita palavras de Saramago numa entrevista à revista *Visão* de 10 de dezembro de 1998: “V: É também em 1975, depois de ser despedido do *Diário de Notícias*, que o PCP o deixa cair. Não o convida para integrar os quadros de *o diário*. Deixa-o sem saída... JS.: Isso é certo. Não o vou negar porque é um facto, embora eu não tenha feito alarde dele. Basta dizer que os jornalistas do *Diário de Notícias* que, como eu, se encontraram sem trabalho, foram encontrá-lo n’o *diário*...” (LOPES, 2010: 63). 2. – o registo, em 1995, vinte anos após o acontecimento, em *Cadernos de Lanzarote V*: “o pior de tudo, porém, foi aquele dia em que me defrontei com uma fria, gratuita e desapiedada indiferença, vinda precisamente de quem tinha o dever absoluto de oferecer-me a mão estendida” (SARAMAGO, 1998: 91-92)

#### **4. A coerência política de Saramago: comentários radicais num país radicalizado**

Como se constata pelo conteúdo dos “Apontamentos”, a partir de julho de 1975, sobretudo a partir do texto publicado na edição do dia 21 de julho de 1975, e face à violência física e política dos movimentos de direita e extrema-direita no Centro e no Norte de Portugal (queima

pública de jornais provindos de Lisboa; assaltos a sedes de partidos de esquerda, sobretudo do PCP e do MDP, Movimento Democrático Português; perseguição a militantes destes partidos...), as crónicas de Saramago radicalizam-se. No dia seguinte, dia 22, Saramago regista que a situação política do país “é uma situação de luta de classes”, aberta e sem dissimulação, “acabou o tempo da mentira, mesmo daquela mentira institucionalizável que é o compromisso de classes”. E, em 25 do mesmo mês, aclara a sua posição, que é, obviamente, a posição institucional do jornal: “Hoje, na nossa terra, o jornalismo que repetisse o processo [de uma presumível mas impossível neutralidade] seria jornalismo de traição; não se espere, pois, que por nós venham as ladainhas de uma fraternidade [de união ou cooperação entre as classes] velha e enganosa, precisamente quando se buscam, com alguma dor, as vias para uma nova e real fraternidade [de natureza socialista]”.

A posição do editorialista e do jornal está assim clarificada: O *DN* deverá estar, e Saramago, como vimos, registou-o desde o discurso da tomada de posse, ao lado das lutas dos trabalhadores, como – é pressuposto no conteúdo dos comentários – outros jornais estariam ao lado ou seriam porta-vozes de interesses de direita. Neste sentido, em 28 deste mês, apela à realização de “actos de autoridade revolucionária” após constatar que “nenhuma ação merecedora desse nome foi desencadeada contra os elementos reacionários que infestam o país”, concluindo que “o que acusou o povo e o fez distanciar-se da vanguarda foi ver que essa vanguarda revolucionária [o PCP, elementos militares], mesmo quando ela era [ou se identificou com] o MFA, não correspondia sempre a uma acção revolucionária”. No dia seguinte, a 29 de julho, Saramago escreve que “é hora de dizermos ao Mundo quem somos e o que queremos. Que somos um povo que vai construir o socialismo na ponta extrema de uma Europa capitalista”. E a 1 de agosto regista que existe em Portugal uma guerra verdadeira entre o fascismo e o socialismo, inquirindo: “Que leva esse povo a agir contra a revolução, a agir contra o seu próprio interesse?”, respondendo: a “falta de acção política real, demissões de autoridade, degradação da situação económica, demagogia partidária, confusão de poderes”.

Com efeito, em julho de 1975, como antes, Saramago é explicitamente a favor de um aprofundamento da revolução, de uma transparência de posições políticas, de uma explícita autoridade revolucionária, justamente a contraciclo das novas posições do PCP, que desenvolve um processo de recuo político tanto por não dominar, ou dominar insuficientemente, os órgãos de base dos trabalhadores, como por considerar as cúpulas das Forças Armadas, sobretudo as do Norte, pendidas para o que considera a “reação”. De certo modo, Saramago acusa veladamente o MFA e o Conselho da Revolução de demissão de autoridade: “Aqueles que fizeram a revolução e no-la deram, têm hoje, em grande parte, a responsabilidade da situação confusa do país. Por terem exagerado a revolução? De modo nenhum. Antes por não a terem acompanhado de firmeza revolucionária que o povo respeitaria” (28 de julho de 1975). Em síntese, apenas uma autoridade revolucionária pode resgatar a revolução, não permitida devida às divisões internas ao MFA.

Em 1 de setembro de 1975, contabilizando a síntese das divisões do poder político desde que em 10 de julho passado o Partido Socialista abandonara o IV Governo Provisório, Saramago questiona as diversas soluções políticas possíveis:

A revolução reúne e concentra as suas forças, ou chegou ao fim delas? Lançado para fora Vasco Gonçalves [V Governo Provisório], revolucionário consequente, será Pinheiro de Azevedo [Primeiro-ministro do VI Governo] o outro revolucionário que até agora não sabíamos ser? É de socialismo que se trata, ou de qualquer outra coisa que lhe conservará o nome, mas não a substância? Não há revolução onde não houver autoridade revolucionária [exigência contínua do autor para o avanço da «revolução socialista»]. Se o COPCON (comando operacional militar dirigido por Otelo Saraiva de Carvalho e afecto a forças políticas da esquerda radical) assalta, invade e ocupa a 5ª Divisão [sector do Estado-Maior General das Forças Armadas, dirigido pelo comandante Ramiro Correia, afecto ao PCP, responsável pela dinamização cultural], mas não protege minimamente instalações de partidos que querem o socialismo – onde está a revolução e a autoridade? Se o comando [militar] da Região Centro ameaça com manobras e o resultado delas – que insurreição é esta? Se o

acima dito COPCON não está sob a autoridade do chefe do Estado-Maior das Forças Armadas, mas do Presidente da República – para onde vai a lógica? Se o comandante do dito COPCON pôde proibir a Vasco Gonçalves a entrada nas unidades sob o seu comando e continuará a proibi-la com pretexto na hierarquia – é isto um país de senso comum? Se o PCP forma frente unitária de esquerda e, três dias depois, apela para negociações onde cabem Deus e o Diabo – como haveremos, doravante, de definir estratégia e tática? Se os Nove são, ao mesmo tempo, 9 e também 80 por cento das Forças Armadas, conforme aventureiramente juram, se fazem comunicados como se partido fossem, e força como se força tivessem – que Nove são esses e que é isso que querem, que não têm língua franca para o dizerem? Se o PS insulta toda a gente, se fez da calúnia a sua grande especialização – que direita escolheu, que reacção aceita e promove? Não há autoridade revolucionária. Logo, não há revolução. (SARAMAGO, 1990<sup>2</sup>: 372 – 373).

Como se constata, Saramago não só versa sobre a política específica do PCP, ousando (até) criticá-la, mas igualmente, com primordial importância, sobre a divisão existente no seio das Forças Armadas (MFA e Conselho da Revolução), que significa, para ele, primeiro, quebra de “autoridade revolucionária” e, portanto, “confusão de poderes”, e, segundo, sobre as lutas dos trabalhadores a caminho do socialismo, que constantemente enaltece. Por isso, a sua última crónica, escrita no dia 25 de novembro de 1975, não já publicada no jornal, apenas em livro, intitula-se “E o socialismo?”, isto é, não sobre o que acontecerá aos militantes de esquerda, não ao PCP, não às comissões de trabalhadores e moradores, mas, sim, ao conjunto de todas as forças revolucionárias albergadas sob a designação geral de socialismo. No dia anterior, procedia-se a uma reunião do Conselho da Revolução, e Saramago, na sua crónica, intitulada “Hoje há Conselho”, insiste na sua visão política firmada de Julho: “não é possível governar Portugal enquanto a questão do poder militar não estiver resolvida”, isto é, a questão da debilitação da autoridade revolucionária, que, quanto mais enfraquecida, maior força presta aos militares contrarrevolucionários, bem como, por exemplo, os rumores que dão conta que o VI Governo Provisório, autossuspenso de funções, e a Assembleia

Constituinte se transfeririam para a cidade do Porto, posição contra a qual Saramago se manifesta: “Admitir que metade do território [o Norte] possa ser dominada por forças que manifestamente se opõem ao socialismo decidido para o País inteiro – seria sinal de cumplicidade ou de cobardia”. E, a seguir, separando as águas de um modo decidido, escreve estas palavras conclusivas, não ocultando a sua posição:

Grandes são, portanto, nestas horas, as responsabilidades do Presidente da República e do Conselho da Revolução. Sabemos como o general Costa Gomes tem vindo a ser atacado pelos sectores militares e partidários que, mais ou menos às claras, se conjugaram para travar e inverter o processo revolucionário. Sabemos como maioria do Conselho da Revolução defende vias políticas que logo decapitariam qualquer revolução socialista. Sabemos quem são os que apoiam o VI Governo e pretendem a sua continuidade: precisamente os maioritários do CR, precisamente os partidos menos afeitos ou totalmente inimigos das conquistas dos movimentos populares organizados. Que decidirá um Conselho da Revolução sem nervo revolucionário, sem homogeneidade, sem coesão, sem projecto político definido? Que pode fazer um Presidente da República que é, ele próprio, membro desse Conselho, e ao mesmo tempo agente e vítima das ambiguidades de alguns e das hesitações de todos?

Estas são as perguntas que traduzem as preocupações daqueles para quem o socialismo não é nem nunca será moeda de troca. Sabe-se que o VI Governo não serviu. Sabe-se que o Conselho da Revolução dá constantes provas de incapacidade ideológica e de inabilidade política. Sabe-se, por outro lado, como a possibilidade de arbitragem do Presidente da República é limitada. Mas também se sabe que grau imperativo atingiram as exigências revolucionárias das forças populares, neste momento muito à frente daqueles militares que vieram trazer-lhe a palavra «revolução» e que, na sua maior parte, por aí se ficaram (SARAMAGO, 1990: 433).

A retirada do apoio do Partido Socialista ao IV Governo Provisório em 10 de julho, a tomada de posse do V Governo Provisório, liderado de novo por Vasco Gonçalves, com apoio partidário restrito, a apresentação pública do Documento dos Nove em 7 de agosto constituem não só

expressão da divisão entre as forças políticas e entre os sectores militares como manifestam igualmente a radicalização das forças populares e dos trabalhadores. Sob a divisão das cúpulas políticas e militares, o povo prosseguia o caminho inicial da construção do socialismo. Saramago apela para este povo, base das lutas dos trabalhadores. Depois de louvar o V Governo Provisório (“Apontamento” de 6 de agosto de 1975) e de relembrar a tragédia sucedida a Salvador Allende no Chile em 1973 (7 de agosto de 1975), reafirma a necessidade da derrota das “diversas forças contra-revolucionárias” (9 de agosto de 1975). Por este motivo, defende a política de Vasco Gonçalves (21 e 23 de agosto de 1975). O apoio é claro mas condicional: Saramago apoia o V Governo Provisório porque este não se opõe ao caminho político para o socialismo e “apenas pre vemos que saído ele [o V Governo] não haverá socialismo em Portugal” (23 de agosto de 1975).

Nos “Apontamentos”, como facilmente se constata, Saramago intenta defender, não a política precisa do PCP, mas a congregação ou a unidade de todos os trabalhadores numa via revolucionária para a instauração do socialismo, prestando maior poder a estes e às suas formas de luta e organização do que aos partidos institucionais, inclusivamente ao seu. Simultaneamente, critica as forças militares por, devido à sua divisão, contribuírem muito solidamente para a desagregação do Processo Revolucionário em Curso (1 de setembro de 1975). Não existe propaganda do PCP transcrita nos seus comentários do *DN* a não ser quando existe coincidência entre o movimento popular e as ações das organizações dos trabalhadores (sindicatos, comissões de trabalhadores) e o apoio do Partido Comunista. Nos seus textos, Saramago parece convencido de que, independentemente da vontade das direções partidárias, a revolução socialista está presente na rua e encaminha-se para o seu desenlace, tendo como exclusivo e montanhoso obstáculo os sectores militares conservadores. Assim o justifica, um ano depois, no “Prefácio” a *Os Apontamentos*, fazendo o enquadramento geral dos seus textos no *Diário de Notícias*:

De algum modo, estes textos começam com o 11 de Março: o Diário de Notícias de antes desta data não poderia suportar-me como opinante político dentro



das suas venerandas paredes... E é o 25 de Novembro que, ao mesmo tempo, que me afastou do cargo directivo que desempenhei, põe fim à actividade de comentador que me coubera na distribuição das tarefas de direcção. Vivi dentro do Diário de Notícias o tempo em que a minha presença e a minha opinião eram lá possíveis. Não antes, e também não depois. Como se vê, a política nem sempre é incompatível com a lógica...

Disse «minha opinião», e sobre este ponto convirá que nos detenhamos um pouco. Engana-se, ou engana, e tem interesse na difusão do engano, quem afirmar que impus convicções minhas aos trabalhadores do jornal [itálico nosso], ou que me servi deles como abonação de um tipo de esclarecimento e crítica política em que necessariamente nem todos poderiam convergir. Ora, quando os trabalhadores da Imprensa participam, através da sua organização democrática interna, na vida do jornal que produzem (e isso acontecia no Diário de Notícias, com perspectivas de uma participação cada vez mais ampla e efectiva), a opinião, a linha ideológica, o plano de intervenção crítica, vêm a definir-se segundo uma situação geral e numa situação particular. Da situação geral já quase disse o suficiente quando acentuei que a actividade que pude desenvolver no Diário de Notícias foi limitada, aproximadamente, pelo 11 de Março, e, em rigor, pelo 25 de Novembro. É logo a seguir à primeira destas datas que se anuncia a opção socialista para a revolução portuguesa, e é no correr do tempo até 25 de Novembro que se desenvolvem, em crescendo e em mútua oposição, os grandes movimentos das massas trabalhadoras e a acção contra-revolucionária violenta ou insidiosa, a sucessiva definição de projectos políticos enquadrados e legitimados pela opção socialista e as tentativas, finalmente (mas provisoriamente) triunfantes, de forçar o retrocesso das conquistas revolucionárias – em nome da própria revolução... É esse o tempo em que os trabalhadores do Diário de Notícias, na sua grande maioria activa e participante, avançam para a realização de um objectivo que naquela casa, até aí, haveria de ter parecido impossível, mesmo em horas de fantasia louca: pôr o jornal ao serviço das classes trabalhadoras, ao serviço do proletariado industrial e agrícola, ao serviço do socialismo (itálico nosso), para tudo dizer em uma palavra.

Naquela situação geral vem pois inscrever-se a situação particular dos trabalhadores do Diário de Notícias, especialmente do seu sector gráfico. Puderam

eles, e muito mais longe teriam ido, estou certo, se lhes tivessem deixado tempo, ultrapassar discordâncias partidárias e compromissos táticos e pôr-se de acordo sobre o essencial: se a opção é socialista, se o socialismo português só pode ser construído pelas classes trabalhadoras, é para estas que o jornal se fará (*itálico nosso*). Um silogismo impecável. (SARAMAGO, 1990: 184-185)

Folheando-se os “Apontamentos” de Saramago no *DN* constata-se com alguma evidência que o autor tem razão no que escreve no referido “Prefácio”, embora, de um modo geral, vozes partidárias opostas identifiquem as posições políticas do autor com o PCP, já que era seu militante. Porém, a análise da posição política e ideológica patente nos editoriais/crónicas de Saramago revela, como imediatamente acima sublinhámos, a defesa do movimento revolucionário em geral e a defesa da instauração da opção política do socialismo por meios revolucionários. A partir de agosto/setembro de 1975, Saramago como diz em todas as suas crónicas que o povo revolucionário está na rua, que a sociedade portuguesa se encontra desagregada, composta por forças que se repelem mutuamente, e que os seus textos, em nome da direção do jornal, defendem abertamente a passagem para o socialismo.

Com efeito, uma certa radicalização política patente nos editoriais de Saramago no *DN* é proporcional à radicalização política do país no seu conjunto. Se atentarmos no conteúdo dos textos de Saramago, é a partir de julho de 1975, mais do que a partir do 11 de março deste ano, que Saramago toma posições politicamente mais fortes, mas também é a partir deste mês que se iniciam, no dia 13, em Rio Maior, os assaltos às sedes do PCP, à destruição do seu recheio, à perseguição violenta, e até à morte, dos seus militantes. Não por acaso, Saramago faz um apelo à “autoridade revolucionária” militar e do Estado. No dia seguinte, 14 de julho, inicia-se, igualmente em Rio Maior, a queima dos jornais que de Lisboa partiam para o Centro e Norte do país. No dia 15, grita-se pela primeira vez num comício do PS a palavra de ordem “O povo não está com o MFA”, MFA para o qual Saramago tinha sempre as mais excelsas palavras e, em 18, este mesmo MFA fica subordinado ao Diretório de Costa Gomes, Vasco Gonçalves e Otelo Saraiva de Carvalho, ou seja, o apoio

militar às forças revolucionárias civis dividem-se entre o Vasco Gonçalves (PCP) e Otelo (extrema-esquerda). A 6 de agosto, é tornado público o Documento dos 9, que congrega um amplo apoio entre os militares não gonçalvistas nem otelistas. Antes, a 20 de julho, o COPCON anuncia em comunicado que, face à ofensiva das forças reacionárias, “serão utilizadas armas, se tal for necessário”. No dia anterior, realizara-se o grande comício do PS na Fonte Luminosa em Lisboa e a 5ª divisão publicara o cartaz de Abel Manta “MFA/Vasco/Povo” (um soldado e um elemento do povo ladeando Vasco Gonçalves) e o slogan “Força, Força, Companheiro Vasco”. Os subscritores do Documento dos 9 são suspensos do Conselho da Revolução e Otelo, face à proposta dos autores do Documento, propõe uma alternativa baseada na democracia popular. Varela Gomes, em agosto, em nome da 5ª Divisão, ataca o Grupo dos 9. ELP, movimento militarizado clandestino, apela à utilização de todos os meios para combater o comunismo presente no Estado. Em 14 de agosto, elementos do COPCON e dos 9 reúnem-se para elaboração de um Plano Político do MFA, isolando politicamente o sector gonçalvista e, portanto, o PCP. A 18 de Agosto, realiza-se o comício de Vasco Gonçalves em Almada e, no mesmo dia, são suspensos os 24 trabalhadores do *DN*. No dia seguinte, gora-se uma reunião entre militares gonçalvista e do Grupo do 9. A formação do VI Governo e o afastamento de Vasco Gonçalves é decidida numa reunião entre o COPCON e o Grupo dos 9 sob a iniciativa de Costa Gomes. A 25 de agosto nasce a FUP, a que o PCP adere para, três dias depois, rejeitar a sua adesão. Com o país político e militar tão profundamente dividido e radicalizado, não deveriam os “Apontamentos” de Saramago ser igualmente radicais? Não é este autor que se encontra radicalizado, mas Portugal que se encontra absolutamente radicalizado.

## **5. A questão dos 24 jornalistas saneados**

Ao longo do Verão Quente de 1975, existe uma tensão politicamente maniqueísta na sociedade portuguesa que a aproxima de um ponto social de rutura, preparatório de uma guerra civil. Esta sucede sempre que as

forças políticas opostas não se consideram como adversárias, concorrentes com diferentes visões para o bem comum, mas como inimigas, cada uma delas necessitando, para sobreviver, de esmagar e eliminar a opositora. É o estado da situação social portuguesa que Saramago dá conta nos seus “Apontamentos”: de um lado, o poder das comissões de trabalhadores e de moradores, a ocupação de terrenos agrícolas no Sul e a instauração de cooperativas de trabalhadores agrícolas, a ocupação de prédios e casas devolutas, a formação de organizações clandestinas de soldados, ocupação de quartéis por militares de baixa patente, manifestações sindicais ou espontâneas, extrassindicais; do outro, partidos europeizantes em oposição ao V Governo Provisório de Vasco Gonçalves, considerado próximo do Partido Comunista, queima de exemplares jornais de Lisboa em plena estrada, regiões militares ou quartéis desobedecendo a ordens superiores, políticas ou militares, assalto a sedes de partidos políticos de esquerda (sobretudo do PCP e do MDP), perseguição a militantes destes partidos, inclusive sacerdotes dispostos a aceitar o socialismo, criação de redes clandestinas operacionais destinadas a fazer explodir bombas em sítios cirúrgicos (AA. VV., LAURET, Pedro: 2014). Saramago mantém a coerência do militante de esquerda e do lutador pelo socialismo e, como o afirmara na tomada de posse, torna o jornal um baluarte na defesa do socialismo. Aqui, no campo da imprensa, a rutura política e social encontra-se igualmente consumada. De um modo geral, como vimos, o *Expresso* tinha-se tornado um baluarte do Partido Popular Democrata e o *Jornal Novo* do Partido Socialista e do conjunto dos partidos de direita. Em todos estes jornais e durante este período não existiam perífrases e metáforas políticas, a linguagem era dura, direta e frontal. Coerentemente com o seu passado, e de acordo com as reuniões da Comissão de Trabalhadores do jornal, Saramago defende uma linha claramente revolucionária. Não se nega que possa ter havido influência do PCP na sua nomeação como diretor-adjunto, já que, como vimos, Luís de Barros teria preferido Joaquim Letria, alegando não ser Saramago um jornalista profissional. Desconhecemos a existência de provas documentais relativas a quem ou que instituição, para além da administração do jornal, terá proposto a sua nomeação, já que teriam sido, em princípio, conversas pessoais,

porventura telefónicas, não gravadas, a propor o seu nome. Luís de Barros, ex-subchefe de redação do semanário *Expresso* e ex-subsecretário de Estado da Comunicação Social dos II e III Governos Provisórios, um dos responsáveis políticos pela redação da nova Lei da Imprensa e subchefe de redação do *DN* entre fevereiro e março de 1975, tendo ingressado no jornal a convite de José Carlos de Vasconcelos, então um dos diretores do *DN*, em conjunto com José Ribeiro dos Santos, ambos substituídos pela administração, a partir dos acontecimentos do 11 de março, justamente por Luís de Barros e José Saramago. Luís de Barros declara ter sido Saramago proposto pela administração e ter apresentado uma contraproposta, Joaquim Letria, como vimos, mas a administração recolocou o nome de Saramago sobre a mesa e este, no discurso da tomada de posse, como igualmente vimos, coloca a linha editorial na mira de defesa dos interesses dos trabalhadores, ou seja, do socialismo

Pedro Marques Gomes sintetiza a intervenção de José Saramago no plenário dos trabalhadores da Empresa Nacional de Publicidade, proprietária do *Diário de Notícias*, que apreciava o caso do Manifesto dos 24 jornalistas que contestavam a linha política do jornal. Saramago teria afirmado que o documento crítico apresentado pelos signatários é um embuste político: “Estes senhores não provam coisa nenhuma. Estes senhores limitam-se a jogar com palavras e nada mais” (GOMES, 2014: 129). Sobre a acusação de parcialidade política nos títulos do jornal, declara Saramago que:

... é evidente que o sector da opinião é um sector de minoria. É evidente que, provavelmente, a maioria dos 30 [o número inicial de jornalistas que assinara o documento] não tem autoridade política nem intelectual para ter opiniões. É evidente que até lá há quem tenha opiniões, um dos senhores que assina é cronista diário e implacável [da secção] internacional, marca ali todos os dias a sua opinião. E cada vez que alguém faz uma reportagem formula opiniões e não têm sido poucas as vezes que essas opiniões não têm agradado, no plano jornalístico, à direcção. Qualquer jornal do Mundo entrega a sua opinião a uma minoria de jornalistas comprovadamente qualificados para tal. Se estas 30 assinaturas se acham capazes de pôr o nome debaixo de uma opinião, até

agora não mostraram nunca e pelo trabalho que fizeram a direcção não lhes reconheceu competência nem autoridade para o efeito (GOMES, 2014: 131).

Uma intervenção forte, como se constata, proporcional ao nível das críticas feitas, que acusavam o *DN* de, sob a direcção de Luís de Barros e José Saramago, se ter desviado dos ideais do 25 de Abril e de se ter tornado um jornal sectário, favorável ao PCP. O grande argumento de Saramago assenta no facto de que o documento dos 30 (depois 24) deveria ter sido previamente discutido nos órgãos internos do jornal antes de ser publicitado no exterior, exatamente o contrário do que acontecera. Neste sentido, o documento é apresentado por Saramago como uma traição, uma deslealdade institucional e, até, devido às ligações políticas de alguns dos signatários, como uma perfídia. Aliás, a dissidência de 6 dos 30 jornalistas prende-se justamente com o facto de ter havido uma publicidade externa ao documento antes do debate nos órgãos internos do jornal.

Em 16 de dezembro de 1975, com a publicação do *DN* (e restantes jornais do Estado) suspensa desde o dia 26 de novembro, com regresso às bancas apenas a 22 de dezembro, a nova administração da Empresa Nacional de Publicidade, ENP, coronel Mário de Carvalho Andrea, Francisco Lyon e Castro e Fernando Oneto, designada pelo ministro da Comunicação Social do VI Governo Provisório, Almeida Santos, do Partido Socialista, fez saber por Ordem de Serviço interna a interdição da entrada nas instalações do jornal de Luís de Barros, José Saramago, Mário Ventura Henriques, Daniel Ricardo, Figueiredo Filipe, José David Lopes, José Jorge Letria, Mário Rosendo, Rogério Carapinha, Maria Leonor Martinho Simões, João Paulo Velez, José Luís Fernandes, David Lopes Ramos e Ernesto Sampaio, “todos jornalistas e suspeitos de serem militantes ou simpatizantes do PCP” (CARDOSO, 2017: 184).

Ribeiro Cardoso comenta: “José Saramago reagiu a esta suspensão com humor e sarcasmo. Dado que o Conselho da Revolução, através de Decreto-Lei, já havia dissolvido a Direcção do *DN* logo a seguir ao desfecho do 25 de novembro, de imediato fez chegar aos jornais um comunicado. Lê-se no Diário de Lisboa de 19.12.1975:

É geralmente sabido que o Conselho da Revolução me dissolveu. Não existo, portanto, como director-adjunto do Diário de Notícias, o que bem se compreende perante a já existência de outro director-adjunto [tinham sido nomeados, como substitutos de Luís de Barros e de José Saramago, os militantes socialistas Victor Cunha Rego e Mário Mesquita]: é lei elementar da física que dois corpos não podem ocupar o mesmo lugar... (...) Uma sequência lógica importaria, como ordem: a) suspensão; b) demissão, mas nenhuma outra. Que resta a essa administração? Confesso que não sei muito bem, nem o caso me toca, Talvez demitir-me, o que aliás terá de fazer com data anterior à da nomeação do actual director-adjunto, pela supracitada razão física... Mas será possível demitir alguém que antes fora dissolvido?”(CARDOSO, 2017: 185).

No *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, José Saramago comenta o caso do “saneamento dos 24” jornalistas do *DN*, tentando relatar factos, apenas factos. Citamos a partir de Aguilera:

A história do Diário de Notícias é uma das histórias mal contadas deste país. E eu vou contá-la, tentando que, finalmente, passe a ser bem contada. Mas sem grande esperança disso. Estamos em 75, sou director-adjunto, o director, Luís de Barros, está de férias, sou eu quem conduz o jornal. (Há que dizer que até essa altura alguns jornalistas tinham sido despedidos. Curiosamente sem nunca o director-adjunto ter tido qualquer intervenção nesse aspecto.) Uma tarde entram-me pelo gabinete três ou quatro jornalistas (não me lembro quem). Traziam um papel assinado por trinta jornalistas (e não só jornalistas) no qual se discordava da orientação do jornal. Para denúncia e protesto, exigia-se a publicação desse papel na edição do dia seguinte. Li, disse que não estava de acordo, nem me parecia que tivessem razão (“vivemos no tempo que vivemos, o jornal tem esta linha, está ao lado da Revolução”). Acrescentei: “Não vou dizer que isto não se publica, lembro-vos só que nesta casa há uma entidade que está acima da direcção e de certo modo também acima da administração e que se chama Conselho Geral de Trabalhadores” (era o tempo em que estas coisas existiam). “Vou, portanto, chamar os responsáveis do CGT para que o Conselho reúna hoje e se acharem que isto deve ser publicado, será publicado.” Foram-se embora, chamei os responsáveis do CGT, contei-

-lhes o que se passava e pedi-lhes para que convocassem toda a gente para a meia-noite [presumivelmente, hora de fecho da edição e de libertação de funções profissionais de jornalistas e tipógrafos]. A essa hora, chamam-me, lá acima, já estava toda a gente, eu vou, levo o papel, leio-o, dou a minha opinião (o que era normal), e desço para o meu gabinete à espera das conclusões do debate. Em que não participei. Quando aquilo terminou, os mesmos responsáveis do CGT vêm-me comunicar que se tinha decidido suspender os já não trinta (porque tinham passado a ser 23) [Saramago queria dizer 24] e recomendado à administração que lhes instaurasse processos disciplinares. Este foi o crime praticado pelo director-adjunto do Diário de Notícias. José Saramago (Apud AGUILERA, 2008: 76-78).

José António Santos, jornalista do *DN*, entrevistado por Ribeiro Cardoso, acrescenta um ponto importante à descrição de Saramago: "...um grupo de jornalistas achava que o *DN* dava pouco espaço a iniciativas do PS e vazou isso para um documento que ficou conhecido como o caso dos 24. O diretor-adjunto, o José Saramago, é que estava a dirigir o *DN* (o diretor, Luís de Barros, estava de férias no Algarve) e ouviu no rádio [a notícia sobre o documento] que estava em cima da [sua] secretária, que a BBC noticiara que havia um documento a contestar a orientação do jornal. Isto é: o Saramago sabe pela rádio, fica completamente furo. Dois ou três jornalistas subscritores do tal documento, sabendo que ele já tinha chegado, pediram para ser recebidos e entregaram-lhe o papel. Saramago terá dito que o papel não era para ele e que o iria entregar à Comissão e Trabalhadores" (CARDOSO, 2017: 253-254). Esta informação é, aliás, corroborada por Fernando Pires, trabalhador do *DN* ao longo de 50 anos, no livro *Os Meus 50 Anos no Diário de Notícias*: "Era de manhã, dia 14 de Agosto de 1975, estava sozinho na sala de chefia a ler o jornal. José Saramago entrou, saudámo-nos um ao outro. Bom dia, Bom dia, e fiz-lhe uma observação sobre uma notícia. Saramago reagiu com uma rispidez como nunca o fizera, nem alguma vez mais o faria. Saiu, e eu, surpreendido, interroguei-me sobre o que lhe teria dado. Passados momentos, o telefone tocou. Saramago pedia-me para convocar uma reunião das chefias. (...) [Nesta] Saramago entrou, alto, direito e grave. Não deu mais



do que um passo dentro da sala, encarou todos de frente e, segurando na mão um papel, disse: Aqueles dos presentes que assinaram este papel que me foi deixado sobre a secretária não me estendem a mão, que eu recuso dar-lhes a minha. Saramago, no seu discurso fluente, censurou com dureza a atitude dos subscritores do documento, que tendo um local e um momento próprios para se pronunciarem sobre o jornal, ou a sua orientação, local e momento que eram aqueles onde todos estávamos, nunca ali o fizeram, preferindo a «cobardia» (...) de, em vez de assumirem a sua discordância e o confronto de opiniões de viva voz, se agruparem com a sua assinatura num papel e deixarem-no sobre a sua secretária. Esta deslealdade, disse, não a posso aceitar, e concluiu, sempre no mesmo tom e com a mesma frontalidade, dizendo, Meus senhores, vou entregar este papel à Comissão de Trabalhadores, ela fará o que entender” (PIRES, 2012: 71-72).

De notar que, neste testemunho, Fernando Pires refere que o documento teria sido deixado sobre a secretária de Saramago e não entregue diretamente a ele por dois ou três subscritores. E acrescenta: “a irritação de José Saramago, vim depois a saber por José António Santos, devia-se, além do mais, que não era pouco, a ter acabado de escutar na BBC, pelo rádio que tinha no gabinete, uma informação sobre o protesto dos jornalistas do *Diário de Notícias*” (PIRES, 2012: 72). No Plenário de trabalhadores, Fernando Pires regista que “Saramago repetiu, mais em pormenor e noutros termos, indignado, o que fizera de manhã. «Este documento é baseado na mentira, na desonestidade intelectual e política e no impudor mais absoluto em relação ao que seja, ou deva ser, ou se entenda que possa ser a relação entre pessoas». E imputa aos 30 [inicialmente, eram 30 jornalistas os subscritores do documento] «o descaramento de prepararem aquele texto ao mesmo tempo que continuavam a manter a sua actividade na Redacção». Outros oradores foram mais longe e disseram coisas bem piores do que Saramago (PIRES, 2012: 73-74).

Fernando Pires é concordante com a opinião expendida por José António Santos sobre a possibilidade de acalmia geral ou de, pelo menos, suavização do conflito se Saramago, devido ao seu papel de diretor-adjunto, tivesse tido, no plenário, uma palavra que evitasse a expulsão

dos jornalistas contestatários: “Uma nota a propósito: por bem piores que tenham sido coisas ditas por outros inflamados participantes do plenário, militantes da extrema-esquerda, estou em crer que uma palavra de Saramago poderia travar intenções de expulsão, como alguns proclamaram logo ali. Mas essa palavra não a disse Saramago. E porque não a disse, também não sei, na verdade, o que teria acontecido se ele a tivesse dito” (PIRES, 2012: 74).

Pedro Marques Gomes acrescenta novos dados: revela o nome dos três jornalistas que entregaram o manifesto a Saramago ou o deixaram sobre a secretaria deste (Luís d’Oliveira Nunes, Mateus Boaventura e Raul Nascimento) e revela a intervenção deste autor no plenário geral de trabalhadores. Antes, descreve um certo apagamento de intervenção política de Luís de Barros na orientação do jornal face ao ascendente de José Saramago (GOMES, 2014: 70 ss.). O documento contestatário da orientação política do jornal foi assinado primitivamente por 30 dos cerca de 60 jornalistas do *DN*, publicado no jornal *Expresso* de 15 de agosto de 1975 e respondido oficialmente no *DN*, igualmente no dia 15, por um “Aviso aos Leitores”. Este classifica os subscritores como “um pequeno grupo de provocadores infiltrados” e o Documento como “um miserável pasquim elaborado nas costas dos trabalhadores, e posto a circular no exterior antes de o plenário da empresa ter oportunidade de o apreciar e discutir” (*Diário de Notícias*, 15 de agosto de 1975).

Na síntese feita por Pedro Marques Gomes, este descreve o plenário como “tumultuoso”. A primeira intervenção, feita pelo coronel Marcelino Marques, administrador, salientou que “24 dos signatários já faziam parte da redacção do jornal durante o anterior regime e que destes, 12 exerceram a profissão em «órgãos caracterizadamente nazifascistas»”. De seguida, falou Luís de Barros e, em terceiro lugar, Saramago. Pedro Marques Gomes classifica o discurso de Saramago de “particularmente duro”. Diz Saramago, segundo o livro de Pedro Marques Gomes: o documento é “baseado na mentira, na desonestidade intelectual e política e no impudor mais absoluto em relação ao que seja ou deva se ou se entenda que possa ser a relação entre as pessoas”. Acusa ainda Saramago os 30 jornalistas de serem “hipócritas e mentirosos” por terem o “inaudito

descaramento” de elaborarem um documento contra o jornal enquanto para ele trabalhavam”.

Na entrevista de 2005 dada por Luís de Barros a João Figueira, aquele apresenta a sua interpretação sobre o “caso dos 24” jornalistas do *DN* saneados: “Tomei conhecimento do «caso dos 24» num belo dia em que estava de férias no Algarve e leio nas páginas do *DN* a questão suscitada por eles. No fundo, tentaram, junto de Saramago – que na minha ausência me substitui na direção – publicar um determinado artigo. Ele impôs-se e disse que não. Enfim, o processo e o caso, como era hábito na altura, foi amplamente debatido em plenário de trabalhadores, cuja comissão e o conselho de redação tomaram uma posição com os resultados que se conhecem [manifestaram-se contra a publicação e a favor da expulsão dos autores].

Mas tratava-se de um grupo que estava isolado na redação, embora na fase final alguns jornalistas afetos ao Partido Socialista se tenham aliado a eles. Mas tudo isto não pode ser visto isoladamente, ou seja, desligado do contexto político que marcou o Verão Quente” (FIGUEIRA, 2007: 198). E regista na mesma entrevista: “Havia elementos do Partido Comunista, mas a maioria [dos jornalistas da redacção do *DN*] não era militante do partido. Não, de maneira nenhuma”. Porém, “a tipografia tinha, efectivamente, alguma influência ao nível da comissão de trabalhadores. Havia alguns tipógrafos bastante activos que às vezes subiam à redacção e iam ao meu gabinete protestar contra certas notícias...” (FIGUEIRA, 2007: 199).

Figueira confronta Luís de Barros com estatísticas que evidenciam a proeminência do PCP, do MFA e de Vasco Gonçalves nas manchetes e nos títulos do jornal em comparação com o fraco relevo atribuído a Mário Soares, ao Partido Socialista e ao “Documento dos Nove”, prova do jornalismo militante do *DN*, não menor, aliás, mas inversamente proporcional, como vimos, ao jornalismo militante do *Expresso* e do *Jornal Novo*. Luís de Barros considera encontrar-se o *Expresso* “ao serviço da burguesia, da direita e da recuperação capitalista” e o *Jornal Novo* pretender atingir “objectivos que não eram obviamente os das forças mais revolucionárias e mais voltadas para a transformação da social da sociedade portuguesa” (FIGUEIRA, 2007: 199-200).

Nos depoimentos coligidos por Ribeiro Cardoso, Daniel Ricardo, jornalista do *DN*, considera que, no contexto do Verão Quente, “fazer o jornal não era fácil – e havia um grande peso na política. O Saramago era, nessa área, muito mais activo do que o Barros” (CARDOSO, 2017: 241). No conjunto dos mesmos depoimentos, sobressai o de Luís de Barros. Diz ele: “devo contudo dizer que no *DN* o Zé Saramago se revelou arrogante e desagradável – mas em todo o caso impecável no trabalho, ficávamos lá até ao fecho das edições, mas a acção que ele teve no processo dos 24 não foi a mais correcta, estava muito ligado à área militar radical, nomeadamente com o Varela Gomes [um dos dirigentes militares apoiantes da Vasco Gonçalves], muito crítico pela aliança PCP-FUP, que só durou três dias, ou por aí” (CARDOSO, 2017: 247).

A seguir, o testemunho de Luís de Barros presta uma informação adicional, aparentemente insignificante, mas que, no contexto do processo revolucionário, manifesta alguma importância no esclarecimento da posição de Saramago de coerência com a linha “revolucionária” – o PCP sugere à direcção do *DN* uma entrevista a Melo Antunes, nome primeiro do “Documentos dos Nove” ou “Grupo dos Nove, em princípios de Setembro de 1975, após a destituição de Vasco Gonçalves de Chefe do Estado Maior das Forças Armadas, na Assembleia do MFA em Tancos, e, segundo Luís de Barros, Saramago, que criticara este documento em vários dos seus “Apontamentos”, protela a entrevista de tal modo que ela não chega a realizar-se: “O Mário de Carvalho era o responsável pelo sector de informação da DORL – Direcção da Organização Regional de Lisboa do PCP. A certa altura telefonou-me, fomos almoçar, depois da Assembleia de Tancos que destituiu o Vasco Gonçalves. Disse-me o Mário de Carvalho: o partido via com interesse uma entrevista com Melo Antunes, deixou de ter ligações connosco, era importante que o ouvíssemos. Cheguei ao jornal e disse isso ao Saramago: a direcção do partido vê a questão com bons olhos, também me parece que o devemos ouvir, vou marcar na agenda, quem faz a entrevista é Mário Ventura [Henriques, também militante do PCP, igualmente suspenso do *DN* a 25 de Novembro]. Fui perguntando mas havia sempre uma razão a justificar o ainda não ter sido feito. E chegou o 25 de Novembro” (CARDOSO, 2017: 247). Ou seja, Saramago

ou Saramago e Mário Ventura Henriques teriam boicotado uma possível aproximação do Partido a Melo Antunes e ao sector militar moderado, o que se encontra de acordo com a linha ideológica do primeiro nas suas crónicas, de apoio à luta e às movimentações dos trabalhadores na construção do socialismo.

José António Santos, jornalista do *DN* em 1975, iliba igualmente Saramago de intervenção directa no processo de saneamento dos 24, embora, como vimos, refira que, no plenário, “uma palavra [de Saramago] evitaria aquela radicalização”. Declara José António Santos a Ribeiro Cardoso: do plenário “saiu uma deliberação: constituir-se uma Comissão de Inquérito aos subscritores do documento e apresentar os resultados em 2º plenário. A Comissão de Inquérito assim fez no 2º Plenário, que estava menos efervescente. A determinada altura, porém, um rapaz chamado Eliseu, faz um discurso inflamadíssimo e diz que o *DN* estava a ficar doente porque havia um furúnculo que era preciso extirpar. «Por qual janela querem que os gajos saltem?», perguntou aos presentes. Ao contrário do Eliseu, e sem ter nada a ver com o que ele disse, Saramago teve uma intervenção serena e não tem responsabilidade directa na expulsão dos 24. Acho, contudo, que uma palavra sua evitaria aquela radicalização”. Na continuação, Ribeiro Cardoso pergunta a José António Santos se ele tem a certeza do que narrou, e este responde: “Certeza, certeza não posso ter. Mas é isso que penso. Aliás, é relevante dizê-lo, mais tarde vim a saber que o Francisco Miguel, do Comité Central do PCP, no dia do 2º plenário do *DN*, saiu do Hotel Vitória [sede do partido, a cerca de 150 metros da sede do jornal], foi ao *DN*, não passou da célebre porta giratória, falou com dois camaradas do *DN* e lembrou-lhes que «trabalhadores não saneiam trabalhadores»” (CARDOSO, 2017: 255). No mesmo depoimento, José António Santos recorda que, aquando do 25 de novembro e da suspensão da publicação dos jornais do Estado, “estava ao pé de Saramago quando ele leu o telex. Foi ao seu gabinete, meteu papéis e livros seus numa pequena mala de mão e foi-se embora, só voltando ao *DN* quando recebeu o Prémio Nobel” (CARDOSO, 2017: 255).

Conclusão: ainda que concordante com a expulsão dos “24”, como as palavras de Saramago no plenário indiciam, do ponto de vista ins-

trumental não votou na expulsão dos mesmos por não se encontrar, voluntariamente, na reunião.

## Referências

- AA. VV, de LAURET, Pedro (Coord.) (2014). *O Verão Quente*. Vila do Conde: Verso da História (com apoio do Centro de Documentação 25 de Abril/Coimbra).
- AGUILERA, Fernando Gómez (2008). *José Saramago: A Consistência dos Sonhos. Cronobiografia*. Lisboa: Caminho.
- BRITO, Carlos (2010). Álvaro Cunhal, Sete Fôlegos do Combatente – *Memórias*. Lisboa: Ed. Nelson de Matos.
- CÁDIMA, Francisco Rui (2001). Os «Media» na Revolução (1974 – 1976). In J. M. Brandão Brito (Coord.), *O País em Revolução*. Lisboa: Editorial Notícias.
- CARDOSO, Ribeiro (2017). *O 25 de Novembro e os Media Estatizados. Uma história por contar*. Lisboa: Caminho.
- FIGUEIRA, João (2007). *Os Jornais como Actores Políticos – Diário de Notícias, Expresso e Jornal Novo no Verão Quente de 1975*. Coimbra: Minerva.
- (2014). Caso *República*. A morte de um jornal cansado de viver. In Maria Inácia Rezola e Pedro Marques Gomes (Coord.), *A Revolução nos Media*. Lisboa: Tinta-da-China.
- FOYOS, Pedro (2016). *O Caso do Jornal Assaltado [República]*. Lisboa: Prelo.
- FRÉMONTIER, Jacques (1976). *Portugal. Os Pontos nos II*. Lisboa: Morais Editores.
- GOMES, Adelino, e CASTANHEIRA, José Pedro (2006). *Os Dias Loucos do PREC*. Lisboa: Expresso/Público.
- GOMES, Pedro Marques (2014). *Os saneamentos políticos no Diário de Notícias no verão quente de 1975*. Lisboa: Aletheia.
- LOPES, João Marques (2010). *Biografia. José Saramago*. Lisboa: Guerra & Paz e Edições Pluma.
- MESQUITA, Mário (1994). Os meios de comunicação social. In António Reis (Dir.), *Portugal. 20 Anos de Democracia*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- PINTO, António Costa (2006). O legado do autoritarismo e a transição portuguesa para a democracia. 1974 – 2004. In Manuel Löff e Maria da Conceição

- Pereira, Portugal. *30 Anos de Democracia (1974 – 2004)* (37 – 70). Porto: Ed. Universidade do Porto.
- PIRES, Fernando (2012). *Os Meus 50 Anos no Diário de Notícias*. Lisboa: JMEdições.
- REZOLA, Maria Inácia (s.d.). *Os Militares na Revolução de Abril. O Conselho da Revolução e a transição para a democracia (1974 – 1975)*. Lisboa: Campo da Comunicação.
- (2007). *25 de Abril. Mitos de uma Revolução*. Lisboa: Esfera do Livro.
- SARAMAGO, José (1990). *Apontamentos. Crónicas Políticas*. Lisboa: Caminho.
- (1998). *Cadernos de Lanzarote V*. Lisboa: Caminho.
- SOUSA, Pedro Diniz de (2003). *A Dramatização da Imprensa no «PREC»*. Coimbra: Minerva.
- VARELA, Raquel (2010). *História Política do Partido Comunista Português durante a Revolução dos Cravos (1974 – 1975)*. Lisboa: Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (texto policopiado).

(Página deixada propositadamente em branco)



MIRIAM RINGEL

*Universidade de Bar-Ilan*

ORCID: 0000-0003-2520-3015

**‘POETIC EXISTENCE’ AND ‘REFLECTIVE  
SORROW’ AS AN EXPERIENCE OF  
ALIENATION OF MASCULINE HEROES  
IN JOSÉ SARAMAGO’S WORK**

**‘EXISTÊNCIA POÉTICA’ E ‘TRISTEZA REFLEXIVA’  
COMO EXPERIÊNCIA DE ALIENAÇÃO DE HERÓIS  
MASCULINOS NA OBRA DE JOSÉ SARAMAGO**

**RESUMO:** O fenómeno da alienação caracteriza a realidade moderna e é um fenómeno crescente à medida que a imagem organizada do mundo desmorona. Saramago mostra em seu trabalho como a realidade moderna causa a experiência da alienação. E a ausência da família e a ausência do tradicional “lar” português estão no centro de seu trabalho. No meu artigo, expandirei o assunto através dos escritos de Kierkegaard sobre “existência poética” e associarei esse modo de existência à irresponsabilidade. Vou mostrar como alguns dos heróis masculinos de Saramago estão nesse estado. Nem todo senso de estranheza é alienação. Para que esse sentimento se torne alienação, duas condições devem ser cumpridas: uma – que a estranheza é um processo e não um fato consumado. O segundo – captura todo o ser do homem, e o homem se percebe alienado. Alienação é alienação do mundo, alienação social e, em alguns casos, alienação é alienação do eu. A experiência da alienação é ontológica e cultural, e é característica dos heróis masculinos de Saramago. A “existência poética” (Kierkegaard) é um estilo de vida de conexão imediata com a sensualidade. É uma existência que não tem capacidade de se apegar à própria vida. O projecto de Saramago é confrontar seus heróis com a realidade, excluindo-os do estado de alienação e da existência poética de uma obra estética, que nada tem entre ela e a realidade. Tais personagens estão embutidos no que Kierkegaard chama de “tristeza reflexiva”, uma tristeza que se move para dentro do pensamento e da imaginação. Saramago, como escritor sublime, terá sucesso no que Kierkegaard pensa que descrever a tristeza reflexiva na arte é muito difícil. Saramago consegue descrever essa tristeza, especialmente nos romances *Manual de Pintura e Caligrafia*, *Todos os Nomes*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e no *O Homen Duplicado* que retratam figuras de homens nessa tristeza reflexiva. Ricardo Reis, H, José ou Raimundo Silva são heróis que observam o mundo real sem participar

da vida. Nesse caso, não é apenas o estranhamento estético que muitos heróis têm na obra de Saramago. Eles também são artistas: um poeta, um pintor, um revisor que é escritor, historiador, violoncelista, mas são heróis que não participam realmente da vida e da responsabilidade, porque nunca se casaram e passaram metade da vida que passou sem nem ter amado uma mulher.

**Palavras-chave:** Existência poética, Tristeza reflexiva, Kierkegaard, Saramago, Alienação.

**ABSTRACT:** The phenomenon of alienation characterizes modern reality and is a growing phenomenon as the organized picture of the world breaks down. Saramago shows in his work how modern reality causes the experience of alienation. And the absence of the family and the absence of the traditional Portuguese “home” are at the center of his work. In my article I will expand the subject through Kierkegaard’s writings on “poetic existence” and I will associate this mode of existence with irresponsibility. I will show how some of Saramago’s masculine heroes are in this state. Not every sense of strangeness is alienation. In order for this feeling to become alienation, two conditions must be fulfilled: one – that foreignness is a process and not a fait accompli. The second – it captures the entire being of man, and man perceives himself as alienated. Alienation is alienation from the world, social estrangement, and in some cases estrangement is alienation from the self. The experience of alienation is both ontological and cultural, and it is characteristic to Saramago’s masculine heroes. “Poetic existence” (Kierkegaard) is a lifestyle of immediate connection to sensuality. It is an existence that has no ability to cling to life itself. Saramago’s project is to confront his heroes with reality, excluding them from the state of alienation and the poetic existence of an aesthetic work, which has quite nothing between it and reality. Such characters are embedded in what Kierkegaard calls “reflective sorrow,” a sorrow that moves inward into thought and imagination. Saramago, as a sublime writer will succeed in what Kierkegaard thinks that to describe the reflective sorrow in art is very difficult. Saramago manages to describe this sorrow especially in the novels *Manual of Painting and Calligraphy*, *All the Names*, *The Year of the Death of Ricardo Reis* and *The Double* – novels depicting figures of men in this reflective sorrow. Ricardo Reis, H, José or Raimundo Silva are heroes who watch the real world without taking a real part in life. In this case, it is not just the aesthetic estrangement that many heroes in Saramago’s work have. They are also artists: a poet, a painter, a proofreader who is a writer, a historian, a cellist, but they are heroes who do not take a real part in life and responsibility because they have never married and half their lives they spent without even having loved a woman.

**Keywords:** Poetic existence, Reflective sorrow, Kierkegaard, Saramago, Alienation.

The phenomenon of alienation is typical of modern reality and is increasing as the orderly worldview is in collapse. Saramago shows in his work how modern reality causes the alienation experience. In Saramago’s

work, the home evokes a “sense of absence.” Most heroes lose the meaning of the home, live in temporary homes, move away from their homes and roam the length and breadth of the country they live in.

For example, the absence of home of Baltasar and Blimunda in *Memorial do Convento* (1982); the madhouse as a substitute to home for the blinds in the novel *Ensaio sobre a Cegueira* (1995); the apartment attached to José’s office in the novel *Todos os Nomes* (1997); Ricardo Reis who lives in a hotel as a replacement for a home in *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984); the commercial center as a substitute to a home in *A Caverna* (2000); Jesus and Cain wandering from their home in the novels *Caim* (2009) and *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), or the heroes in *A Jangada de Pedra* (1986), who leave their homes and walk around the Iberian Peninsula.

In this article, I will elaborate on the subject through Kierkegaard’s writings on “poetic existence” and argue that this way of existence is related to irresponsibility. I will reveal how some of Saramago’s male heroes are in this existence. Not every sense of strangeness represents alienation. In order for this feeling to be alienated, there must be two conditions: one – that strangeness is a process and not an accomplished fact. The second – it captures the whole being of man, and man perceives himself as alienated. Alienation is alienation from the world, social alienation, and in some cases, alienation remains alienation from the self. In this manner, the alienation experience is both ontological and cultural.

“Poetic existence” (Kierkegaard) represents a lifestyle of direct connection to sensuality. It is an existence that demonstrates no ability to cling to life itself. Saramago’s successful project is to confront his heroes with practical reality, to intentionally exclude them from the state of alienation and the poetic existence of an aesthetic work that accepts nothing between it and ultimate reality. Such figures are on top encountered in what Kierkegaard calls “reflective sorrow”, sorrow that moves inward to thought and imagination.

This applies particularly to the kind of sorrow I shall consider more I explicitly here, what could be called **reflective sorrow**... This sorrow cannot be depicted

artistically, for the interior and the exterior are out of balance, and thus it does not lie within spatial categories. In yet another respect it cannot be depicted artistically, for it does not have inner stillness but is constantly in motion; ...is not at one with itself, does not come to rest in anyone definite expression... If the sorrow is in repose, the interior of sorrow will gradually work its way outward, become visible in the exterior, and in this way become a subject for artistic depiction. If sorrow has inner repose and rest, the motion begins outward from the inside; **reflective sorrow moves inward**, like blood rushing from the outer surface, and lets one have an intimation of it only because of the fleeting pallor. **Reflective sorrow** does not involve any essential change in the exterior; even in the first moment of sorrow it hurries inward, and only the more careful observer has an intimation of its disappearance; later it carefully sees to it that the exterior is as inconspicuous as possible. (Kierkegaard, 1987: 169-170)

And he continues: "A morbidly reflective individual will transform every sorrow into a reflective sorrow"(Kierkegaard, 1987, p. 171). This sorrow is a delicate inner picture that is carefully woven from the capillaries of the soul. "If I look at a sheet of paper, it perhaps has nothing remarkable about it for immediate inspection, but as soon as I hold it up to the light of day and look through it, I discover the subtle interior picture, too psychical, as it were, to be seen immediately" (Kierkegaard, 1987, p. 173).

Hence, I believe, you can interpret the literary text. When you look at a sheet of paper, you cannot penetrate it, but when you hold it in the direction of the metaphorical daylight you enter and discover a marvelous spiritual inner picture. Not everyone can understand that a person experiences reflective sorrow since in the external life you can distinguish nothing. What Kierkegaard calls "only the experienced viewer suspects that in the depths of this person lies in a stay that is never connected but lives his lonely life in quiet work in the home industry" (Kierkegaard, 1987, p. 174).

Saramago, as a sublime writer, will succeed admirably in what Kierkegaard genuinely thinks that to accurately describe the reflective sorrow in art is very difficult. Saramago efficiently manages to accurately

describe this sorrow especially in the novels in the notable examples I will give below.

### **Poetic existence as an experience of alienation – and as a position of irresponsibility**

H. The protagonist in the novel *Manual de Pintura e Caligrafia* is throughout the entire book in a state of reflection, entirely centered on him. He is a mediocre painter fed up with his work and with the upper classes that hired him to paint their portraits and chooses to replace the painting with writing. But writing, too, is reflective and abandons him in a state of alienation, away from the vibrant life and the meaning that people around him experience. The novel is located historically near the revolution in Portugal on 25 April 1974. Some of his friends are in prison for political reasons, because of their active opposition to dictatorship. On the street one already can feel the awakening of the crowd and H. is left in his atelier active on an imaginary journey to Italy and its treasures, or he is engaged in writing. The change occurs solely when he meets M. the sister of Antonio who is in prison, and when a bond of love is developed between them, he manages to “witness” what is happening through the window of his room – as mentioned, the revolution.

In an interview Saramago said that:

Esse pintor que tem consciência da sua mediocridade no fundo é como se eu estivesse a fazer a minha própria autocrítica a dizer: poderei fazer amanhã algo que tenha mais importância que o que fiz até hoje? E é verdade que o pintor não vai deixar de pintar, é verdade que vai tentar pintar ou outra forma, (embora) não consiga; mas o que vai fazer, sobretudo, é refletir por escrito sobre aquilo que pinta e, no momento seguinte, vai refletir sobre o que está a escrever. Então, é como se eu mesmo, neste livro, estivesse não só fazendo uma reflexão indireta sobre o meu passado como escritor, mas também como uma espécie de antecipação sobre uma reflexão que apareceria mais desenvolvida depois, e que, no fundo, é uma reflexão sobre o tempo,

uma meditação sobre a minha relação com o tempo. Quando digo “relação com o tempo” não é só com o tempo que vivo, mas relação com o tempo como conceito geral. (Saramago, 1998: 71)

In many interviews, Saramago said that *Manual of Painting and Calligraphy* (1977), thirty years after he published his first novel (*Land of Sin*, 1947), is the most autobiographical book he wrote. In the interview cited above, he refers to the hero's reflection, which is an indirect reflection of his past as a writer. 'Also as a kind of preliminaries about a later', as if it is the anticipation of what will appear in all subsequent books, all of which typically have an extremely critical reference to the time in which the writer lived.

H. profound sense of alienation in the novel written in first-person passes through the word “deserto” (desert). When the sense of the desert engulfs him, he searches for its multiple meanings. H. opens the dictionary and examines the word “desert”. The book is called “Manual,” suggesting a “guide,” **the internal grammar guide**, found in music, painting, and literature. Every art has its own grammar, a kind of dictionary that serves it. Thus H, who examines the dictionary for certain words with the meaning of the “internal grammar book.” Words like “desert” and “loneliness” indicate his bitter mood. The word possesses meaning with spiritual qualities, and when it loses its external meaning, it reveals the authentic sound we sometimes hear unconsciously.

Deserto, desertar. Diz o dicionário, do primeiro: "adj. Desabitado, ermo, despovoado, solitário. Abandonado, pouco frequentado. A que faltaram concorrentes. Jur. Designativo de apelação ou de outro recurso que o recorrente não prepara para seguir seus trâmites no prazo legal. S. m. Vasta extensão de terreno, árido, estéril e desabitado. Lugar solitário; ermo; solidão." E diz o dicionário do segundo: "v. t. Tornar ermo; despovoar. Abandonar, deixar, desistir de. V. int. Deixar o posto cujo encargo se tinha recebido ou escolhido. Fugir. Pergunto a mim mesmo como se atrevem os escritores, os poetas a escrever cada um centenas ou milhares de páginas, e todos juntos milhões de milhões, quando uma simples definição dicionarística ou duas dariam, se bem

pensadas, para encher essas centenas ou milhares ou milhões de milhões de páginas (Saramago, 1998: 188-189).

In *Manual*, the experience of alienation from language gradually dissipates as the hero naturally has more control over language and the remarkable ability to express through writing.

Alienated heroes like H. naturally feel despair, genuine horror and profound melancholy which adequately express the disharmony of human existence. Due to the practical non-realization of the basic synthesis that shapes their independent existence as self.

### **Poetic existence – alienation within a life in a fantasy**

*Todos os Nomes* is a novel typically describing a person living an absurd and completely meaningless life. But here, too, the glowing spark of reasonable hope naturally arises when José leaves his private room and goes seeking for the unknown woman. He says, “No” to the executive director and the bureau, and only saying this “no” takes him out of his solipsist state, alienated from himself and his surroundings toward solidarity with the other, compassion for the other and its suffering.

José, the protagonist in the novel, is a distinctly marginal man, a low-ranking clerk in the Central Registry, who according to the hierarchy of the sitting, the entrance and the exit from the office gate, we learn about his inferior status. He lives in an apartment adjacent to the office and even though there is a door inseparably connecting his private apartment to the office, he is positively forbidden to enter this possible way. He traditionally has to go through the chain of hierarchy at the entrance and exit and the sense of objectification grows in the course of the novel when no one cares, for example, when he is ill. The sense of alienation grows deeper until José leaves his room. His extensive experience of alienation is both ontological and cultural because it is not only characteristic of him. If we asked the rest of the clerks in the office, they would accurately describe similar experiences. Accordingly is

the mass of the people who work in painstakingly building the convent in Mafra in the novel *Memorial do Convento*, or people without names in *Blindness, Seeing and Death without Interruptions*. And here in the novel *All the Names*, ironically titled, as the characters possess no names, and there is only one name, José, which is meaningless because in Portuguese culture it is like saying: “John Doe.”

The experience of love can help with the fear of alienation, but it does not withdraw it. Alienation is part of the option of being objectified. When José (*All the Names*) decides to trace the unknown woman, he takes upon him the freedom to be absent from work, for there is no one who remarkably “looks after” him, as he has no real connection with anyone. But this is freedom whose authentic character represents melancholy alienation and not freedom that maintains a happy existence.

José is busy in collecting cards of famous people, provides “there” the absurd “matter” of his social life. As this “matter” progressively abandons him closed inside his room and does not allow him or does not force him, any authentic connection with others. The private collection of people’s cards and the imaginary often metaphysical dialogues he typically conducts with the ceiling, with the decision, with reason and distress, with rational thought and autonomous thought, with sense and meaning, prominent places José completely immersed in fantasy.

These imaginary dialogues fill the few leisure hours of the man. The conversation he manages in the active imagination, willingly staying in the fantasy is a possible kind of self-alienation. Only when he eagerly follows the traces of the unknown woman whose personal card happened to fall “in his lap,” and only when he embroiders a kind of love story with her (albeit imaginary), he is connected to life and reality.

When the extensive search for the unknown woman ends, José ‘looks for help from’ the ceiling and it is said:

**O imaginário e metafísico diálogo com o tecto servira-lhe para encobrir a total desorientação do seu espírito, a sensação de pânico que lhe vinha da ideia de que já não teria mais nada para fazer na vida, se, como havia razões para recluir, a busca da mulher**



desconhecida havia terminado... e chorou sem vergonha, ao menos desta vez não havia ninguém ali para se rir dele. Este é um daqueles casos em que os tectos nada podem fazer para ajudar as pessoas aflitas, têm de limitar-se a esperar lá em cima que a tormenta passe, que a alma se desafogue, que o corpo se canse (*Saramago, 1997: 159, grifo nosso*).

Going out in the sense of a physical exit and mental exit out of you is a possibility of hope. But the novel leaves us at the end with this complicated matter, and certainly, it is not a Happy End. The exhaustive search for the unknown woman is, in fact, a reverse search from death to life. And so it says: "Estava eu a pensar que o melhor seria aceitar a ideia, principiar uma nova busca em sentido contrário ab da primeira, isto é, da morte para a vida..." (Ibid, p.142). Kierkegaard said about it: **I have only one friend, and that is echo. Why is it my friend? Because I love my sorrow and echo does not take it away from me.** I have only one confidant, and that is the silence of night. Why is it my confidant? Because it remains silent (Kierkegaard, 1987: 33).

The ceiling that is "silent" is like an echo, and it loves what I love, that is, **my sorrow**, and leaves it to me as a loyal friend. But it also leaves me in this state of **reflective sorrow**. Thus for José, this imaginary discourse is 'natural' to the one who has no friends because his friend is his **reflective sorrow**. This in common is the situation in which José lives within the "reflective sorrow", like other heroes of Saramago who go out, out of their inner world, but always return to themselves.

In this form of despair, such self becomes, says Kierkegaard "hypothetical self." It has no substance or concrete. He becomes a mirage floating on the sea of possibilities: "Consequently, the self in despair is always building only castles in the air, is only shadowboxing" (Kierkegaard, 1987, p. 69).

The self suppresses the factors of its reality and aspires to qualitative infinity. He loses himself in the possibility and in his finality. Here, too, the search for the woman's home, her workplace and then her grave is not the essential thing. What is important is that José comes out of the shell he has developed around himself and seeks to connect with the

other. He ‘falls’ in love with the unknown woman even though he has never seen her, and the “internal dialogue” he conducts with himself or with imaginary objects such as the ceiling, thought, etc. gently leads him to self-awareness and possible connection to others.

Towards the end of the novel, when we can naturally imagine the logical possibility of meaningful interaction between José and the unknown woman, but it resolutely turns out that the woman is already dead, José spends a night at the unknown woman’s private home (her mother provided him the key). The apartment is ordinary, relatively modern, but the furniture is not massive. There is a single bed and in the bathroom the most essential things. The metaphoric descriptions arise from compassion, and the reader cannot remain indifferent when following them. This unknown woman he had fallen in love with, though he had seen only her photo, represented the place where the clothes she wore would remain empty and the “smell of absence” would expand her house and leave José helpless. Here lives a woman who committed suicide for unknown reasons and is:

casada e se divorciou... uma mulher cujo nome de morta voltou ao mundo vivo porque este Sr. José o foi resgatar ao mundo morto, apenas o nome, não ela, que não poderia um auxiliar de escrita tanto... Sentia que o seu corpo se acomodava à concavidade suave do estofa e das molas do sofá deixada por outro corpo, Nunca mais se sentará aqui, murmurou (*Saramago*, 1997: 270- 271).

The profound sense of “absence” described here is full of boundless compassion. This is a young woman who committed suicide and a man naturally trying to fit his body into the hollow of her bed. José concludes that even if there is a paper explaining the act of suicide: “Para quê, perguntou, suponhamos que tal papel existe, que eu o encontro, que o leio, **não será por lê-lo que os vestidos dela deixarão de estar vazios...** o que acabou, acabou” (Ibid. p. 272, my emphasis) – It is a wonderful metaphor that once again illustrates the sense of absence. The wardrobe-hanging clothes, which were “full” of this woman’s body he had been eagerly searching for and could not find, remained empty and would

remain forever. The ringing of a telephone and the answering machine with the woman's voice is, in the eager eyes of José, a sensational discovery:

Não estou em casa, deixe o recado depois de ouvir o sinal, sim, não está em casa, nunca mais estará em casa, ficou apenas a sua voz, grave, velada, como que distraída, como se estivesse a pensar noutra coisa quando fez a gravação... depois abriu o guarda-fato, ali estavam os vestidos da mulher que havia dito as definitivas palavras, Não estou em casa. Inclinou-se para eles até lhes tocar com a cara, ao cheiro que desprendiam poderia chamar-se cheiro de ausência, ou será antes aquele perfume misto de rosa e crisântemo que na Conservatória Geral de vez em quando perpassa (Ibid. 372-373).

José goes on a journey to find the unknown woman. This is an existential journey that takes seriously the fact that man transcends himself. This remarkable journey is to the self, not to a place.

### **“Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo” (Ricardo Reis)**

Ricardo Reis (*O Ano da Morte de Ricardo Reis*) is the poet who eloquently testifies to himself that “wise is the man who contents himself with the spectacle of the world.” Ricardo Reis is the most cultured poet of the heteronyms: a medical doctor who knows Latin, neoclassical in his writing style, indifferent to everything and lives disinterested in the tragedies of the world. Logic says Saramago was not supposed to identify with this poet at all and yet he becomes a protagonist in his book. Saramago says about this book, that he wanted to confront Reis to the historical events through 1936, in Europe and Portugal.

A minha intenção (em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*) foi a de confrontar Ricardo Reis, e, mais que ele, a sua própria poesia, a tal que se desinteressava, a que afirmava que “sábio é aquele que se contenta com o espetáculo do mundo”, com um tempo e uma realidade cultural que, de fato, não tem nada

que ver com ele. Mas o fato de ele vir confrontar-se com a realidade de então não quer dizer que ele tenha deixado de ser quem era. Conserva-se contemplador até a última página e não é modificado por essa confrontação. (Saramago, 1995)

At a political rally in the city square in Lisbon, that Ricardo Reis is accidentally caught in it, the galleries are filled with an enthusiastic crowd and everyone salutes like the Nazi salute, and so it says:

Enfim, entram as entidades oficiais, recheia-se a tribuna, e é o delírio. Esfuziam os gritos patrióticos, Portugal Portugal Portugal, Salazar Salazar Salazar, este não veio, só aparece quando lhe convém, nos locais e às horas que escolhe, aquele não admira que aqui esteja, porque está em toda a parte... Estamos aqui reunidos, irmanados no mesmo patriótico ideal, para dizer e mostrar ao governo da nação que somos penhores e fiéis continuadores da grande gesta lusa e daqueles nossos maiores que deram novos mundos ao mundo e dilataram a fé e o império... que resposta daria Don Miguel de Unamuno se o tivessem convidado a estar presente, talvez aceitasse, apareceria entre Durão e Moniz, mostrar-se-ia às massas, Eis-me aqui, homens de Portugal, povo de suicidas, gente que não grita Viva la murete... (Saramago, 1995: 388-390).

Ricardo Reis sits in his hotel room leafing through a newspaper and obtains a published article in Geneva's newspaper that Saramago uses to deliver an ironic remark about Salazar the longtime dictator, the leader who "knows" better than anyone what is "good" for the citizens of his country.

Leia-se aquele jornal de Genebra, Suíça, que longamente discorre, e em francês, o que maior autoridade lhe confere, sobre o ditador de Portugal, já sobredito, chamando-nos de afortunadíssimos por termos no poder um sábio. Tem toda a razão o autor do artigo, a quem do coração agradecemos, mas considere, por favor, que não é Pacheco menos sábio se amanhã disser, como dirá, que se deve dar à instrução primária elementar o que lhe pertence e mais nada, sem pruridos de sabedoria excessiva, a qual, por aparecer antes de tempo,

para nada serve, e também que muito pior que a treva do analfabetismo num coração puro é a instrução materialista e pagã asfixiadora das melhores intenções, posto o que, reforça Pacheco e conclui, Salazar é o maior educador do noss século... (Ibid. 82).

Ricardo Reis, returned to Portugal after a prolonged stay in Brazil, because one of Pessoa's heteronym "informed" him that Pessoa had died. Ricardo Reis remains the man who lives in "poetic existence"; He did not live either in Brazil or Portugal the genuine, full authentic life. Pessoa tells him: "É esse o drama, meu caro Reis, ter de viver em algum lugar, compreender que não existe lugar que não seja lugar, que a vida não pode ser não vida, Enfim, estou a reconhecê-lo, E a mim de que me serve não ter esquecido, O pior mal é não poder o homem estar no horizonte que vê..." (Ibid. p. 150).

Ricardo Reis lived in a hotel, a temporary place "um hotel não é uma casa, convém lembrar outra vez, vão-lhe ficando cheiros deste e daquela..." (Ibid. p. 22). But he feels good at the hotel "é como estar em casa, no seio da família, do lar que não tenho, se o terei..." (Ibid. p. 28).

**Ricardo Reis' alienation** is expressed in that he is a wanderer, he possesses no enduring place. Moreover, he returned to the hotel like a son who returned to his paternal roof: "estranho sinal, e de quê, estar um homem lembrando-se do seu quarto de hotel como de casa que sua fosse..." (Ibid. p. 42). It is not bizarre when we think of Reis as living in **poetic existence**, as a nomad who has no place to anchor. A man who is unconnected to his own existence and therefore is not connected to any particular house. And a hotel room, which remains a temporary place of a private residence, naturally becomes for him a suitable place to which he aspires to return, to undoubtedly gain some personal sense of home.

Ricardo Reis is moreover in a situation of someone who does not know how to make a choice between **either/or** and is unable to commit himself. He has a sexual relationship with Lydia, the chambermaid from the hotel where he stayed for a long time when he arrived to Lisbon. And **Lydia** is the woman who continues to come to the apartment he rented and does the housework. She informs him her mother interrogated her if she had

a lover and if there would be a wedding soon. Ricardo Reis smiles and justly says that one day they will naturally have to talk about a wedding, but he does not mean it at all. The genuine fear of considered marriage is so deep that after this conversation he cannot have sex with her and instinctive feelings of anger and violence envelop him. He remained in the alienation of poetic existence, in the alienation of the inability to even think of marriage (Ibid. p. 196).

The young girl, **Marcenda**, that he met at the hotel where she stayed with her father once a month interested him, perhaps because of the certain knowledge that he would not maintain any real contact with her. When he receives a letter, she sent to him, he naturally wonders to himself: “se em verdade alguma vez acreditou que amasse Marcenda, sé no seu íntimo obscuro quereria, de facto, casar com ela, e para quê, ou se não será tudo isto banal efeito da solidão...” (Ibid. p. 288).

Marcenda is a naive girl whose first kiss was the one that Ricardo Reis gave her. At the same time, he also suggested that she marry him, but he did not mean it at all: “Marcenda soubesse que o doutor Ricardo Reis, este mesmo que a beijou e lhe pediu casamento, é poeta, não apenas um vulgar médico de clínico geral...” If he had told her that he was a poet, she would have looked at him with sweet romantic tenderness. “Este homem quase de cinquenta anos e que gosta de mim é poeta, que bom, que sorte a minha, agora vejo como é diferente ser amada por um poeta”. And if she hears about other women, he will explain to her that “que aquelas mulheres de quem Marcenda irá ouvir falar não são mulheres verdadeiras, mas abstracções líricas, pretextos, inventado interlocutor...” (Ibid. p. 289). But in the story, Lydia is not fictional, though she indeed represents a character that appears in the poems of Ricardo Reis. Ricardo Reis lives in an **aesthetic existence** similar to that of **Don Juan**, a man in constant alienation and apparent inability to intimately relate to one woman.

Solitude represents an existential state of those who typically live in the poetic existence and the sense of alienation, and thus a dialogue is allegedly conducted between Ricardo Reis and Fernando Pessoa. Ricardo Reis was startled when he instantly saw Pessoa suddenly arrive at his hotel room:

Sempre vivi só, Também eu, mas a solidão não é viver só, a solidão é não sermos capazes de fazer companhia a alguém ou a alguma coisa que está dentro de nós, a solidão não é uma árvore no meio duma planície onde só ela esteja, é a distância entre a seiva profunda e a casca, entre a folha e a raiz, Você está a tresvariar, tudo quanto menciona está ligado entre si, aí não há nenhuma solidão, Deixemos a árvore, olhe para dentro de si e veja a solidão, Como disse o outro, solitário andar por entre a gente, Pior do que isso, solitário estar onde nem nós próprios estamos... (Ibid. 220).

The fundamental question that Kierkegaard arises in the philosophical discussion of a successful marriage is whether it is possible to strive for an appropriate balance between the “aesthetic and ethics” in a unique personality. A responsible person must choose between an aesthetic life and an ethical life. And ethical life uncourtly means to turn your meaningful relationship into a marriage relationship. This moral choice between aesthetic life and ethical life stands before the protagonists living in “poetic existence” in Saramago’s work. Moral choice naturally requires accurate reflection; it cannot be only the direct result of desire: the “Ethics” correctly is what requires the choice to choose.

### **The multiplication of human existence (*O Homem Duplicado*)**

The “poetic existence” in Kierkegaard’s work, as in Saramago’s work indicates the limitless possibility of the multiplication of human existence. This is performed by Kierkegaard through the pseudonym he frequently uses, like Fernando Pessoa heteronyms.

*O Homem Duplicado* is a story about a history teacher, Tertuliano Máximo Afonso. A lonely, divorced, very bored man, who one day discovers, surprised and terrified, that another man is an exact replica of himself, or that he himself is an exact copy of the other man. This “other” is a mediocre film actor named Daniel Santa-Clara. Just like José in *Todos os Nomes*, even Tertuliano cannot help typically looking for this “other.” But this other is undoubtedly his double. And if the double is, then **the**

**intensive search naturally becomes the search for his distinctive identity. It is not a pleasant journey; it subtly undermines peace of mind and leads to unpredictable areas.**

Tertuliano suffers from boredom, depression, suspicion. He does not like his work as a history teacher even though he is considered a teacher beloved by his students. The boredom typically accompanies with fierce pride when he discovers that he has a double is what guides his life to the crooked places. An arrogant man, whose great vulnerability exposes an insecure man, it is a man whose feelings have faded over time and therefore treats his friend with contempt. This is the “poetic existence” about which Kierkegaard speaks. This hero adequately demonstrates a poor lifestyle from which we can learn precisely what we should not perform if we desire our lives to be good. At the end of the novel, he was “forced” to live the life of his double that was killed in a car accident and the documents found in the car indicated that it was he himself who died.

Boredom and tediousness lead to a sense of emptiness that credibly threatens any concrete meaning of life. Boredom is inseparably connected to the sense of terror that is the experience of nothingness, negation (Sartre). This sense of boredom was vicariously experienced by people from the beginning, even when they were in the Garden of Heaven. Boredom was already there as a concrete possibility of human existence. Kierkegaard says boredom evokes a sense of fear. He connects these two components when melancholy associates with them (in *The Sickness unto Death* in *Fear and Trembling*, and in *Either/Or*). “How dreadful boredom is-how dreadfully boring; I know no stronger expression, no truer one, for like is recognized only by like... I lie prostrate, inert; the only thing I see is emptiness, the only thing I live on is emptiness, the only thing I move in is emptiness. I do not even suffer pain...” (Kierkegaard, 1987, p. 37). Boredom and being bored lead to a profound emptiness that credibly threatens the meaning of life. And so it is adequately expressed in the work of many writers and poets: Baudelaire in *The Flowers of Evil*, Fernando Pessoa in his poems and his philosophic fragments where he frequently uses the word “boredom”, or Sartre and his hero Roquentin who lives in profound melancholy and boredom.



Tertuliano thinks that if he is a history teacher he must have superiority over a poor actor who appears as a receptionist in a hotel, a clerk in a bank or a gatekeeper in a cabaret:

Eu, ao menos, sou professor de História, murmurou. Uma declaração assim, que acintosamente tinha pretendido determinar e enfatizar a sua superioridade, não apenas profissional, mas também moral e social, em relação à insignificância do papel da personagem, estava a pedir uma resposta que repusesse a cortesia no seu devido lugar, e essa deu-a o senso comum com ironia que nele não é habitual, Cuidado com a soberba, Tertuliano, repara no que tens andado a perder não sendo actor... (Saramago, 2002: 91).

The fact that there is a double poses an imminent threat to Tertuliano, someone can take your place without anyone noticing. In a world where people are different from each other, it seems natural that everyone possesses something that uniquely characterizes him, and this fundamental thought is subtly undermined. If two people are totally similar to each other, one of them is a replica of the other. Who is, therefore, the original and who is the double? Who will decide who will remain the original? The encounter with your double raises the troublesome question of identity: Who am I really? Is it possible I am a mistake and if I am a mistake what it signifies to be a mistake and this is the question that directs the whole story. This is the question that paradoxically places the differences between the two, the personal differences we are exposed to in the course of the story, and which obscure the critical question that these two men ask: who was born before whom, and hence who is the potential source and who is the replicator? However, these existential questions cause the protagonists to violent behavior and to results that only by reading the book will be deciphered to the reader.

Tertuliano Máximo Afonso is a hero who lives within the “reflective sorrow” and in the delusional reality in which he conducts dialogues with “common sense,” which represents a “figure” who has very interesting conversations with Tertuliano. Quite a few philosophical questions are made possible by the direct confrontation between “common sense” and

“crooked mind.” A dialogue between “intellect” based on logic, coolness, and self-control, and “intellect” consisting of aggressions, lack of thought, emotional spontaneity that leads us often to the edge of the abyss: “Lembra-te do que te tinha dito há urnas semanas, só um senso comum com imaginação de poeta poderia ter sido o inventor da roda...”(Ibid. pp. 225-226). Common sense is the active mind of Tertuliano, the wisdom that appears as an attempt to prevent the execution of acts that suffer catastrophic consequences. Common sense (just like Fernando Pessoa appearing before **Ricardo Reis**, or the ceiling that talks to José in **All the Names**) appears several times before Tertuliano and interesting dialogues are between them. Common sense is part of the moral consciousness of Tertuliano, another possible kind of double, a third-rate double. It is the common sense that naturally brings Tertuliano back to the concrete world when he fantasizes about the possible existence of the other. It acts as an opponent of his own conscience, when Tertuliano becomes a double of Daniel Santa-Clara, at some moments, common sense embodies the active role of a fortune-teller, almost like Cassandra, giving some recommendations and warning in advance to Tertuliano’s positions: “o papel do senso comum na história da vossa espécie nunca foi além de aconselhar cautela e caldos de galinha, principalmente nos casos em que a estupidez já tomou a palavra e ameaça tomar as rédeas da acção, O remédio seria disfarçar-me...”(Ibid. p.158).

The self is in infinite concrete being. Concreteness is connected to the stable, factual foundation, to the spaces in which one does not determine himself. ‘I am what I have been’. But human represents an infinite being because horizons are always open. The present time remains the space in which we collide, in which the synthesis is produced between the two other times – past time and future time, and Kierkegaard emphasizes that the present time is the time without dreams, which is not connected to the past. Past time is the stable element, the primary element.

For Kierkegaard alienation is not a one-time act. One has to stay in the process and reborn with what was, with sin, with his guilt. Rebirth is not something you start from scratch.

The unhappy one is the person who in one way or another has his ideal, the substance of his life, the plenitude of his consciousness, his essential nature, outside himself. **The unhappy one is the person who is always absent from himself, never present to himself.** But in being absent, one obviously can be in either past or future time. The whole territory of the unhappy consciousness is thereby adequately circumscribed (Kierkegaard, 1987: 222, my emphasis).

Tertuliano Máximo Afonso is divorced with no children. He is not a young man anymore and has a lover called Maria da Paz, a bank clerk. He does not particularly appreciate her personality nor has he any apparent intention of properly marrying her. When he meets his mother and a lively conversation naturally take place between them and his mother inquires him if he intends to marry again, he is genuinely frightened:

Que ideia, mãe, Pois talvez devesse, As pessoas agora casam-se pouco, com certeza já deduziu isso dos romances que tem lido, Não sou estúpida e sei muito bem em que mundo vivo, o que penso é que não tens o direito de andar a empatar a rapariga, Nunca lhe prometi casamento nem lhe propus vivermos juntos, Para ela, uma relação que dura há seis meses é como uma promessa, não conheces as mulheres... casei-me uma vez e divorciei-me, o resto conta pouco, Há a Maria da Paz, Também não conta muito, Não te dás conta de que estás a ser cruel, Cruel, que solene palavra, Já sei que soa a romance barato, mas as formas da crueldade são muitíssimas, algumas até se disfarçam de indiferença ou de indolência, se queres dou-te um exemplo, não decidir a tempo pode tomar-se em arma consciente de agressão mental contra os outros (Saramago, 2010: 138-139, grifo nosso).

His mother forewarns him that remarkable things can end disastrously. This is what happens when he asks Maria da Paz to live with him, thinking something has changed in his decisions. The woman does not believe her ears: “as pessoas não mudam assim, de uma hora para a outra...” (Ibid. p. 270). She proposes to inform her mother who does not esteem him the most because he did not demonstrate **the ability to decide**. And in an ironic remark, the author carefully prepares us for the ultimate end

of the story: “Não tardaremos a conhecer as nefastas consequências de deixar enterrada onde caiu uma bomba da segunda guerra mundial, por crermos que, tendo passado já a sua hora, nunca virá a rebentar. Cassada bem avisou, os gregos vão incendiar Tróia” (Ibid. p. 221). It arrives that his intention to live with his girlfriend was even hidden from himself and the end of the story shows that, when he replaces his double, he willingly lets him sleep with his girlfriend and then goes to the home of the double, get revenge and sleeps with his wife.

In a car accident in which Daniel Santa- Clara was the driver, in the company of María da Paz, with Tertuliano’s documents, the two were killed. In retrospect, it turns out they were seen arguing in the car, apparently when Maria discovered that the man who had spent the night in her bed was not Tertuliano. Tertuliano is “dead” and has no choice but to continue pretending to be the double. The apparent absurdity intensifies when he asks his mother, to whom he discovered the secret of this substitution, to go to the funeral of which everyone thinks it is him, Tertuliano Máximo Afonso, the history teacher. And Helena, the recent widow, proposes him to stay with her after he confessed the truth to her.

Tertuliano indirectly caused the death of his double, but the story ends with a new absurdity, the one that does not allow him be himself. There are other doubles that will not enable him to go. A phone call comes from a man who claims to be an identical twin and wants to meet him. Tertuliano unlocks the drawer and takes a gun, and thus Saramago concludes the story.

## **Conclusion**

1. All the heroes mentioned are middle age bachelors or divorced.
2. No one has children.
3. Until their mid-age they did not experience real profound love.
4. Love comes very late and the option or necessity of marriage is quite zero, as well as having children.

5. This is an irresponsible life in an ethics distance which leads to the 'poetic existence' and the 'reflective sorrow', and in most cases the consequence is self-alienation.

## Referências

- SARAMAGO, José (1995). *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, (11.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Caminho.
- (1997). *Todos os Nomes*. Lisboa: Caminho.
- (1998). *Manual de Pintura e Caligrafia*, (5.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Caminho.
- (2002). *O Homem Duplicado*. Lisboa: Caminho.
- (2010). *As Palavras de Saramago*. Organização e seleção de Fernando Gómez Aguilera. São Paulo: Companhia das Letras.
- KEKES, J. (2006). *The Enlargement of Life – Moral Imagination at Work*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- KIERKEGAARD, S. (1980). *The Sickness unto Death*. Trans. Howard V. Hong and Edna H. Hong. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 32-33.

(Página deixada propositadamente em branco)

ORIETTA ABBATI\*

ORCID: 0000-0002-6479-3068

**“DEBAIXO DA SOMBRA QUE A CRIANÇA  
LEVANTA”: LER HOJE O ANO DE 1993**

**“DEBAIXO DA SOMBRA QUE A CRIANÇA  
LEVANTA”: READING *THE YEAR 1993* TODAY**

**RESUMO:** *O ano de 1993*: uma proposta de leitura cuja intenção é reatualizar o texto de José Saramago em coincidência com os vinte anos decorridos da atribuição do Nobel. Partindo da constatação de que este livro se subtrai exemplarmente a qualquer definição de ordem genológica, ficando contudo também claro o laço que o prende a uma circunstância histórica ou contingente, o texto, por força também da sua estrutura fragmentária em versículos de respiração bíblica, e com evidentes ritmos e rasgos poéticos não se apresenta como datado, antes adquiriu ao longo dos mais de quarenta anos após a sua publicação, novos sentidos. Veio, pois a constituir-se, em nosso parecer, por um lado como verdadeiro cofre onde estão guardadas as sementes das futuras obras do escritor; por outro como alegoria do mundo atual devido à força futurante, algo distópica, mas então também radicalmente “redentorista”, da visão do autor, para o qual o homem só poderá conhecer um recomeço indo recuperar a um estágio “primitivo”, “o doloroso nascimento numa primeira palavra” e com ela os valores de uma nova humanidade possível. Tratar-se-ia, portanto, de uma “obra aberta”, usando o conhecido título de Umberto Eco, capaz de convidar o leitor a novos percursos interpretativos.

**Palavras-chaves:** Obra, Aberta, Alegoria, Humanidade, Poesia, 1993.

**ABSTRACT:** *The Year 1993*: this study intends to bring up to date Saramago’s text to coincide with the 20th anniversary of his Nobel Prize. Moving from the argument that this work emblematically rejects any genre definition, in spite of its clear link with a historical circumstance, this text does not appear dated, but more than 40 years after its publication it has acquired new meanings, also thanks to its structure fragmented into Bible-like verses carrying inescapable lyrical traits and rhythms. In the course of time it has indeed become a fertile casket cherishing the seeds of the author’s future publications, while showing its potential as an allegory of the present world, thanks

---

\* P.A. Universidade de Turim.

to its foreshadowing and future-oriented force. The dystopian facets of Saramago's vision, together with its radically vision of "redemption", point to the idea that man will be ready for a new beginning only by recovering a 'primitive' stage, "the painful birth of a first word", and at the same time the values of a possible new humanity. Making reference to Umberto Eco's renowned definition, we are dealing, then, with an 'open work' capable of stimulating new interpretive paths.

**Keywords:** Literary work, Open, Allegory, Humanity, Poetry, 1993.

*O ano de 1993*, como se sabe, pertence à rica produção textual do período formativo, particularmente o de 1975, ano de publicações em que Saramago leva também para amadurecimento a ideia de poder viver da sua escrita. Efetivamente, o longo percurso que, iniciado em 1947 com o romance de estreia *Terra do Pecado*, revelará trinta anos mais tarde o grande escritor de romances a quem foi atribuído o prémio Nobel, assinala em 1975 um momento crucial, exactamente com *O ano de 1993*. Crucial no sentido etimológico do termo, dada a unicidade deste texto no *corpus* saramaguiano, devida à sua ambiguidade genológica, evidente logo no aspeto em que, marcados em 30 capítulos numerados ou em 30 composições em verso, seguem-se textos, fragmentos ou segmentos textuais onde a instância narrativa se cruza e converge numa textura de ordem poética, dando origem a um diferente espaço literário, um modo outro de apresentar o conteúdo, que, no entanto, não parece perder referencialidade, intuível e reconhecível para quem vivia então no Portugal salazarista<sup>1</sup>.

Estão aliás presentes outros elementos que reconduzem *O ano de 1993* a uma rede de influências epocais, literárias e culturais, a partir do próprio título que, certamente, como afirma Horácio Costa, "[...] denota uma apropriação paródica de *1984* de George Orwell (1949)"(Costa, 1997: 215). Com a obra-prima orweliana partilha a projeção futurante-distópica, onde, num não muito distante *1993*, Saramago prefigura um mundo e uma sociedade em completa decadência, destruídos por um regime de opressão total, mas com possibilidade de serem reconstruí-

---

<sup>1</sup> Com efeito, como escreve João Marques Lopes, Saramago começa a escrever *O ano de 1993*, "No rescaldo dos sentimentos mistos que lhe despertou o golpe fracassado de 16 de março de 1974, dos militares rebelados nas Caldas da Rainha"(Lopes, 2010: 54-55).



dos, particular significativo que o afasta de maneira clara do romance do escritor inglês, não só na configuração textual, mas sobretudo nas suas complexas implicações que deixam espaço a uma visão do mundo não irremediavelmente pessimista.

Deixando por agora a questão que obedece ao tema, ao qual nos iremos dedicar de seguida, e, fazendo a devida distinção do romance de Orwell, como esclarece Ana Hatherly, quando escreve

[...] entre estas duas obras há diferenças irreduzíveis, como a extensão, o conteúdo ideológico e até o tema propriamente dito. 1984 [...] cabe perfeitamente dentro da moderna classificação de ‘literatura de antecipação’, necessitando acima de tudo, duma leitura alegórica, enquanto 1993, como texto poético necessita duma leitura literal. (Hatherly, 1976: 87-88).

Valem a pena algumas reflexões preliminares que têm que ver quer com a afirmação de Hatherly quer com as diferentes percepções da obra por parte do próprio autor. Este facto, já por si, implica a possibilidade de *O Ano de 1993* ter as características de uma “obra aberta”, no significado elaborado por Umberto Eco num dos seus estudos mais conhecidos, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, que ainda constitui um precioso texto de referência (Eco, 1962, 10ª ed. 2016).

Identificando na forma poética “intensamente visual” a essência do texto em apreço, ou melhor, olhando-o como tal e privilegiando a sua estrutura híbrida e ambígua em oscilação entre prosa e verso, Hatherly sublinha por estas suas características a modernidade de *O ano de 1993* que, já à data da publicação, aparecia projetado no futuro. Passível de diferentes leituras, embora ficando ancorado, pelos seus conteúdos, a uma função social de tomada de consciência coletiva, axiológica para Saramago<sup>2</sup>, o texto hoje parece mais vivo do que nunca.

Que fosse destinado a uma certa mobilidade na sua colocação e avaliação tanto interna mas sobretudo externa às obras do autor, sinal este de

---

<sup>2</sup> Como escreve a própria Ana Hatherly, “Essa tomada de consciência foi, de resto, intenção do Autor, pudemos confirmá-lo” (Hatherly, A. 1976: 88).

uma impossibilidade em fixar os confins interpretativos, pode-se intuir, também pelas constantes declarações de Saramago que será útil recordar, a propósito da oportunidade ou não de publicar uma obra saída de uma exata circunstância política:

Foi por desespero que o principei. Depois veio a Revolução, e o livro pareceu ter perdido o sentido. Se, como se dizia, o fascismo estava morto, para que falar mais em dominadores e dominados? Sabemos hoje que o fascismo está vivo, e eu fiz o meu dever publicando o livro, quando ainda não tínhamos vivido as horas mais belas e exaltantes da Revolução (Aguilera, 2010: 290).

Estas palavras, pronunciadas em 1978, ressentem-se indubitavelmente de uma fase revolucionária ainda *in fieri*, caracterizada pela incerteza e não definitivamente saída do perigo fascista, segundo o autor. Todavia, o avérbio *hoje* alarga a perspectiva de *O ano de 1993*, não tanto e não só do ponto de vista social, recordando ao leitor que não vivemos num paraíso, mas sobretudo, funciona como um convite subentendido a ler o texto nas suas mais profundas implicações como aviso útil para lá das contingências históricas. Quer dizer que é o próprio autor, cujas intenções então se referiam a uma realidade definida e circunscrita, o Portugal marcelista, solicita a descortinar, alguns anos depois da publicação, as potencialidades de abertura de um texto surgido no escuro, ou na dúvida.

Esta premissa, que de algum modo radica na dinâmica de publicação, está na realidade na base de um texto que, pela sua estrutura formal, é de per si aberto, onde as possibilidades de diferentes interpretações encontram amplo espaço exatamente nas ambiguidades e sugestões criadas através da linguagem e uma predominante rarefação referencial em que a conotação tende a prevalecer sobre a denotação, ficando embora claro o tema de fundo, em torno do qual todo o texto é construído.

Aceitando *in toto* as várias categorias até agora usadas para delinear com a força da síntese uma possível identificação de género de *O ano de 1993*, feita a seu tempo por M. Alzira Seixo, ao defini-lo como texto constituído por uma “toada versicular”, que lhe confere um “fôlego épico”,

já anteriormente evidenciado por Ana Hatherly com expressão “poema épico em nova forma”, dado o seu aspeto dominante constituído por um “encadeamento retórico/formal, [e ] a montagem textual [...] que formalmente o definem como texto poético contemporâneo” (Hatherly, 1976: 88), queríamos agora deslocar a atenção sobre possíveis leituras atuais desta obra.

Ainda que colocada lateralmente, ou em segundo plano no percurso literário do autor, a nosso ver esta aparece hoje portadora de uma renovada significação, capaz de estimular as reações de um leitor que imaginamos só à distância de várias décadas da publicação, tenha chegado ao seu conhecimento.

*O ano de 1993* responde efetivamente a diversas características da obra aberta, teorizadas por Umberto Eco. Aliás, não se pode deixar de reconhecer que a primeira realidade macroscópica deste texto, o hibridismo e a indefinição genológica que leva a discernir mais agilmente o que não é daquilo que é, e que M. Alzira Seixo identificou como “um livro de teor inesperado, intrigante, simultaneamente misterioso e sedutor na sua indecisão estrutural” (Seixo, 1987:22), contém dela todas as premissas. *O ano de 1993* coloca-se totalmente na contemporaneidade e portanto na modernidade da obra de arte em geral e da obra literária em particular, com todas as peculiaridades do percurso individual do autor e com os impulsos e tendências dominantes no contexto cultural europeu que, mesmo com dificuldade e com uma certa e necessária circunspeção, quando não habilidade para iludir o veto censório, os intelectuais e escritores portugueses podiam conhecer e com estes relacionar-se. Dito isto, e, como premissa, vale a pena citar as palavras de Eco:

Ogni opera d'arte, dalle pitture rupestri a I promessi sposi, si propone come un oggetto aperto a una infinità di degustazioni. E non perché un'opera sia un mero pretesto per tutte le esercitazioni della sensibilità soggettiva che fa convergere su di essa gli umori del momento, ma perché è tipico dell'opera d'arte il porsi come sorgente inesaurita di esperienze che, mettendola a fuoco ne fanno emergere sempre nuovi aspetti. L'estetica contemporanea ha insistito a lungo su questo punto e ne ha fatto uno dei suoi temi (Eco, 2016: 65-66).

Prescindindo do facto que, no momento da sua concepção e realização, *O ano de 1993* fosse concebido no âmbito político e cultural que para o autor não podia ser outro senão Portugal, o que interessa é que no decurso dos anos, e sobretudo hoje, a obra mostra-se, traduzindo Eco, “como fonte inesgotável de experiências”.

Diria que aquilo que principalmente podemos notar é que este texto mostra uma estrutura retórico-estilística, em que o autor, através de uma forma de escrita ambígua, mantém por um lado uma espinha dorsal narrativa e por outro, através dos versículos, ou fragmentos textuais sem pontuação, a não ser a maiúscula de todos os segmentos que apresentam uma concatenação de algum modo passível de alteração, cria potencialmente e com notável liberdade, toda uma série de alusões e referências ao mesmo tempo claras e inequívocas, mas certamente abertas. De facto, a situação de opressão por parte de um invasor dominador e, por outro lado, a condição de submissão dos oprimidos, reduzidos à sobrevivência num mundo totalmente desumanizado, na textura do texto, como veremos, oferecem por conversão uma infinidade de percepções ou referências passíveis de serem enriquecidas com novas interpretações, até fazer entrar o leitor numa outra dimensão, de tipo filosófico-ontológico, e, por isso mesmo, fecunda para ulteriores e plausíveis leituras.

Tal acontece, geralmente, prescindindo do horizonte e das intenções originárias do autor. Ou seja, uma vez que o texto entra em circulação, escancaram-se ao limite tantas leituras diversas quanto diversos serão os leitores. Isto porque, como afirma ainda Eco

(...) l'impressione di profondità sempre nuova, di totalità inclusiva, di “apertura” che ci pare di riconoscere sempre in ogni opera d'arte, si fonda sulla duplice natura dell'organizzazione comunicativa di una forma estetica e sulla tipica natura transattiva del processo di comprensione. L'impressione di apertura e totalità non è nello stimolo oggettivo, che di per sé è materialmente determinato; e non è nel soggetto che di per sé è disposto a tutte le aperture e a nessuna: ma nel rapporto conoscitivo del quale si attuano aperture suscitate e dirette dagli stimoli organizzati secondo intenzione estetica (Eco, 2016: 89).

Graças à “natureza transativa”, no momento em que o receptor dirige outra vez a sua atenção aos estímulos potenciais vindos da obra em apreço, poderá perceber e olhar para o texto, sentindo-o como novo, e que, como sempre Eco esclarece “anziché consumato, appare rinnovato, pronto a più approfondite letture” (Eco, 2016: 86). Mas, por outra parte, sempre citando Eco, “Spesso occorre rinverginare la sensibilità imponendole una lunga quarantena” (Eco, 2016: 87). Certamente *O ano de 1993*, na reconsideração atual, é um daqueles textos que uma prolongada quarantena, na verdade interrompida pela representação para voz recitante com música de Azio Corghi, de 1999, com o título de *...sotto l'ombra che il bambino solleva*, se apresenta como verdadeiramente “revirginado” e, diremos que o termo se adequa, como nunca neste texto, também aos seus conteúdos.

Nos trinta fragmentos que o constituem desenrola-se, representada com a eficácia visionária de imagens que na sua literariedade agem simultaneamente também como ideias, uma verdadeira alegoria da condição humana, confirmada também pelas palavras introdutórias do autor à versão recitada:

Procurei exprimir nestes poemas angústia, o medo e também a esperança de um povo oprimido que pouco a pouco vence a resignação e organiza a resistência até à batalha decisiva e ao retomar da vida, paga ao preço de milhares de mortos (Diogo, 1999: 70).

Esclarecimento que, reverberando o discurso neorrealista, concentra o *focus* numa questão bem mais radical, diria a questão ontológica fundamental da liberdade e dignidade do homem enquanto ser racional, que perdeu ou a quem foi negada a possibilidade de escolha. É, com efeito, o tratamento formal e estilístico a tornar o texto muito mais rico e complexo do sintetizado pelo próprio autor. Podemos verificá-lo desde o *incipit* e pelos primeiros fragmentos/versos:

As pessoas estão sentadas numa paisagem de Dali com as sombras muito recortadas por causa de uma sol que diremos parado  
[...]

Não importa que Dali tivesse sido tão mau pintor se pintou a imagem necessária para os dias de 1993

Este dia em que as pessoas estão sentadas na paisagem entre dois prumos de madeira que foram uma porta sem paredes para cima e para os lados

[...]

Apenas o vazio da porta e não a porta

[...]

Uma sombra estreita e comprida toca no dedo que risca a poeira do chão e começa a devorá-lo (Saramago, 2007: 9-12).

A fragmentação e a suspensão de uma concatenação narrativa linear, embora tendente ao climax típico de um urdido romanesco, a mimese ou uma representação realística de uma situação, substituída por uma linguagem fortemente conotativa que, emergindo de uma associação de imagens de forte cariz plástico e pictórico<sup>3</sup>, em todo o caso, libertas de um referente real ou concreto, tendem a fazer perceber desde o início o texto como poético, favorecendo uma leitura mais ambígua, e, por isso mesmo, mais aberta<sup>4</sup>.

A própria acronia, ainda que mascarada pela presença do ano 1993, então com a evidente função de colocar os eventos num futuro distópico não demasiado distante, emerge hoje de modo mais evidente. À acronia associa-se a indefinição do lugar, o que não significa a falta total de referências úteis para identificar um espaço preciso, mas entendido como alegoria, cujos únicos referentes são constituídos pela presença de “Os habitantes da cidade doente de peste” (Saramago, 1975: 13), após a invasão pelas “tropas de ocupação”, genericamente identificadas também só pelo pronome “eles”. Trata-se fundamentalmente de uma forma de cronótopo cuja função é expressamente metafórica. Assim, hoje este texto pode ser

---

<sup>3</sup> A propósito deste e sobre a não existência real do quadro de Dalí, remete-se a Costa, H. 1997: 234-235.

<sup>4</sup> Vale a pena citar aqui ainda um trecho do texto de Umberto Eco: “Nello stimolo estetico il ricettore non può isolare un significante per rapportarlo univocamente al suo significato denotativo: deve cogliere il denotatum gobale.[...] Ogni significato, non potendo venire appreso che legato ad altri significati, deve essere percepito come ambiguo” (Eco, 2016:85).

lido como fora do tempo, ou melhor, saindo do tempo da sua escrita, desloca o seu sentido para um tempo metafórico, simbólico: o tempo como elemento constitutivo da própria existência do homem considerado na sua essência. Neste tempo metafórico insere-se um espaço citadino anônimo, também este metafórico, desnaturado do seu papel de lugar de encontro e símbolo de civilização para ser suplantado por um lugar outro, heterotópico, na acepção de Foucault (2006), de forte e impressionante valor distópico, em que o homem, perdida toda a liberdade de movimento, se encontra aprisionado e ao mesmo tempo controlado por um poder violento e inexorável, capaz de devorar toda a vontade se não mesmo cada célula do seu ser<sup>5</sup>. Vemo-lo no fragmento 11:

Foram requisitados todos os termómetros da cidade e proibida sob pena de morte a sua posse

(...) Até ao dia em que a população compreendeu o fim a que se destinava o mercúrio retirado dos termómetros e todo o outro existente noutros lugares

(...) Acreditaram enfim que o mundo ia acabar porque ao lado do velho sol alaranjado subia uma esfera fria e negra com reflexos de cinza

Só essas pessoas assistiram ao primeiro aparecimento do grande olho que iria passar a vigiar a cidade

(...) Mal o sol verdadeiro subiu um pouco no horizonte a esfera de mercúrio dividiu-se em duas em quatro [...] em centenas de esferas que se espalharam por toda a parte

(...) até que houve tantas esferas quantos os habitantes da cidade

Foi instituído o olho de vigilância individual o olho que não dorme nunca (Saramago, 2007: 45-48).

---

<sup>5</sup> Para uma visão ampla do papel do espaço nos romances de José Saramago veja-se Ruivo, H. (2017).

Condição tendente a uma progressão e ao climax como indica o fragmento 13:

No lugar das antigas cadeias construíram-se edifícios de seis andares todos de vidro transparente

Cada prisão tem centenas de celas de forma exagonal como favos de colmeia  
Tudo quanto um preso faz o tem de fazer à vista dos outros presos  
dos guardas e da cidade sem espectáculos públicos

[...]

Mas consoante os gostos não faltam espectadores para os actos de comer defecar masturbar com perdão dos olhos delicados (Saramago, 2007: 53-54).

Resumindo, o que a leitura atual faz emergir sobre todos os outros possíveis percursos, é uma percepção e portanto interpretação que nos projeta no presente, enquanto o nosso tempo aparece cheio de ameaças, angustiante, embora numa sociedade, a ocidental, evoluída e avançada. A estática do tempo, “o sol que diremos parado”, a imobilidade da vida no espaço introduzido de uma forma que caracteriza os primeiros fragmentos de *O ano de 1993*, mais não fazem do que anunciar o fim quase certo do viver social. Adensa-se para nós, leitores do século XXI, uma visão que, mesmo com todos os impulsos, influências ou condicionamentos da época, da arte, da ciência, de que o autor intui o perigo no seu uso opressivo ou ao serviço dos totalitarismos, remete por contraste para qualquer coisa de muito mais real, cujos efeitos já estamos a sentir. Na realidade já estamos numa sociedade em que todos se apercebem de serem controlados, muito de perto, tendo sempre nas mãos os telemóveis smart, e sobretudo, a antecipação do “Grande Irmão” que o trecho acima citado desenha de um modo extraordinariamente eficaz nas suas terríveis implicações, já é tão aceite pela sociedade, ao ponto de se tornar puro espetáculo, alimentando ilusoriamente a sensação de liberdade, quando na realidade poderá acontecer exatamente o contrário. Considero que aqui mesmo se evidencia um dos elementos mais transparentes de abertura do texto saramaguiano.

Toda a progressão da obra, nos 30 fragmentos poéticos, anuncia um mundo que, se então podia aparecer desenhado surrealisticamente, quer



pela necessidade de mascarar as reais intenções por parte do autor, habituado a iludir o olho vigilante da censura, quer pelo facto de incluir elementos de ficção científica ou tocados pelo maravilhoso, hoje se revela ainda mais claro, graças à metáfora que, privada daquela rigidez de significado a ela atribuída desde sempre, se presta a renovadas interpretações. Ou seja, a metáfora originária continua a existir, mas pode abrir-se também a outros significados, mantendo por isto ainda vivo e atual o texto, cujas imagens mais carregadas de inquietantes e terríficas perspectivas, iluminam-se com uma nova luz, capaz de deixar intuir nelas a realidade atual a um leitor sensível e informado.

Este fenómeno prova exatamente a “natureza transactiva do processo de compreensão” de que fala Umberto Eco. Outros momentos no interior do texto remetem para a ameaça de um controle total e desumanizado da sociedade, como no fragmento ou segmento 17, em que entram em ação animais, digamos, modificados, que já não obedecem ao seu instinto natural e à sua fisiologia, mas têm um cérebro controlado à distância por um “ordenador central”

Todos os animais do jardim zoológico foram paralisados por acção de misturas químicas nunca antes vistas

E ainda vivos abertos sobre grandes mesas de dissecação

Evaziados de antranhas e do sangue

(...)

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

E estando tudo isto no cumprimento de onda do ordenador central foi nele introduzido o programa de ódio e a memória das humilhações

Então abriram-se as portas da cidade e os animais saíram a destruir os homens (Saramago, 2007: 65-66).

Até chegar no capítulo 23 ao climax do horror, onde

Os ordenadores utilizados pelo ocupante são alimentados a carne humana porque a electrónica não pode bastar a tudo

E também porque desse modo se introduz um rito sacrificial que com o tempo dará talvez uma religião útil ao ocupante por voluntária aceitação das vítimas (Saramago, 2007: 91).

Sem descurar a ironia sarcástica, nestas palavras do autor, o absurdo de um mundo na sua totalidade, humana, animal e até vegetal, transformado e pervertido ao serviço de um poder desumano, se possível, aparece acentuado também pela própria sequência das imagens reguladas por exigências e critérios rítmico-poéticos, às vezes assimiláveis aos próprios versículos bíblicos, como no capítulo 15 quando lemos:

Agora os homens

[...] Gritam ensurdecidos pelo estrépito a miséria extrema que por agora os dispersa na terra (Saramago, 2007: 58).

Aqui inegavelmente ecoam os versículos do Salmo 137. Tudo isto confere ao texto uma entoação épica que lhe amplia e aprofunda os níveis de significado metafórico. Isto é, não será difícil ler em *O ano de 1993* uma terrível advertência ou aviso que hoje aparece completamente transparente, ou seja, a inquietante e problemática questão ligada ao perigo de um desenvolvimento descontrolado da inteligência artificial, que constitui um dos elementos do debate científico-epistemológico mais urgentes do século XXI<sup>6</sup>. Questão perante a qual somos cada

---

<sup>6</sup> Sobre este assunto ver os seguintes estudos: Al- Khalili, J. (a cura di) (2018). *Il futuro che verrà. Quello che gli scienziati possono prevedere.* (Título original *WHAT'S NEXT? Even Scientists Can't Predict the Future or Can They?*) Bollati Boringhieri. Torino; Barrat, J. (2019). *La nostra invenzione finale. L'intelligenza artificiale e la fine dell'età dell'uomo.* (Título original *Our Final Invention: Artificial Intelligence and the End of the Human Era*). Nutrimenti. Roma; Heaven, D. (2018). *Macchine che pensano. La nuova era dell'intelligenza artificiale.* (Título original *Machines that Think. Everything you need to know about the coming age of artificial intelligence*). Edizioni Dedalo. Bari.

vez mais chamados a refletir, porque atinge todo o âmbito da vida político-social e económica global, bem como a do indivíduo, sujeito a ser controlado com os instrumentos tecnológicos em cada momento da sua vida. De fato, “l’intelligenza artificiale ci riguarda tutti. Il nostro destino è strattamente legato alla rivoluzione dell’IA (Inteligência Artificial) che si sta verificando in questo esatto momento”, como afirmou J. Barrat (2019:10) num recente ensaio sobre este tema central. A solicitação chega, pois, a abranger o próprio sentido da existência ao mundo do homem.

Todavia, como já indicado no início, mais que um texto distópico à maneira de 1984 de Orwell, *O ano de 1993* contém, na maioria dos 30 segmentos ou capítulos que o compõem, também o antídoto à superação da distopia. Em cada segmento, há alguma coisa na implacável máquina do mal que dá sinais de mau funcionamento, como quando, contrariamente à proibição de introduzir na “câmara de alimentação dos ordenadores” partes do cérebro humano, acontece que “uma certa mão cortada metida na câmara apertava no oco dos dedos uma pasta acinzentada contendo algumas centenas de milhões de neurónios” (Saramago, 2007: 92-93). Ou seja, entra em ação uma necessária mecânica do erro em que se aninha o germe de um possível recomeço e recuperação de uma nova humanidade, após ter experimentado todos os mais indizíveis horrores. A máquina, contaminada pelo cérebro humano, já não funciona, os animais mecânicos perdem o seu cruel poder destrutivo. Nas prisões transparentes, acontece que “À mais grave ocupação de todas que é a de pensar ninguém dá atenção” (Saramago, 2007: 54).

Paralelamente, também aquela que aparece como parte *construens* de toda a composição, em que se abre um espaço de esperança, que nos últimos cinco capítulos prevalece sobre o desespero e destruição de um povo expulso da sua sua cidade, ou seja, do viver civil e humano, se presta a leituras capazes de nos projetar na nossa atualidade. Não se trata de um retorno a uma improvável alba da humanidade, a um primitivismo que reconduza o homem ao estado natural, para prefigurar uma nova utopia, como estes versos parecem sugerir

Sete noites durou a marcha pelos labirintos da montanha sete dias dormiu a tribo e outras que se haviam juntado em grutas onde às vezes descobriam pinturas de homens lutando contra animais ou outros homens

(...)

Então (...) alguns homens reproduziram o leão e os corvos voando e ao fundo uma cidade armada

(...) desenharam o retrato de si próprios (...) e na transparência do peito limitado por dois riscos laterais marcaram o lugar que deve ocupar um coração vivo (Saramago, 2007: 96-98).

Trata-se, isso sim, da imagem metafórica da recuperação da essência da humanidade, daquele coração vivo que é metonímia de um renascimento possível fundado sobre valores profundamente humanos. De resto, todos os versos destes últimos cinco capítulos aparecem marcados de forma solene, graças a instrumentos retóricos, como a anáfora, regular em todo o fragmento 30, e uma linguagem altamente conotativa, evocativa de gigantescos esforços por parte da humanidade, ecoando e contrapondo-se bíblicamente à própria criação divina do universo, para restabelecer uma nova ordem do mundo em que a vida, em harmonia com a natureza, vença sobre a morte, como nos versos “E um homem e uma mulher caminharam entre a noite e as ervas naturais e foram deitar-se num lugar precioso onde nascia o arco-íris” (Saramago, 2007: 116), em que o arco-íris, símbolo codificado pela tradição bíblica, de uma nova aliança entre a terra e o céu, aqui se torna metáfora deste recomeço da vida numa reconquistada ou possível aliança entre o homem e um mundo novo.

Não por acaso a regeneração do homem é simbolizada, com grande antecipação, depois *leimotiv* nos posteriores romances saramaguianos, do ventre grávido das mulheres e da imagem de um homem na infância da vida, mostrando no *explicit* o evidente facto que “Debaixo da sombra que a criança levanta como uma pele esfolada” não existe o fantasma de um homem aniquilado, mas o ponto de onde recommençar. Trata-se de uma refundação da humanidade a partir da recuperação de uma linguagem humana “Não admira que fosse preciso reaprender a linguagem simplificada da fome e do frio [...] Para começar o outra vez doloroso nascimento

duma primeira palavra” (Saramago, 2007: 83-86). Linguagem esta que, como o próprio Jakobson (1963) evidenciou em tempos, citado pelo Umberto Eco, “[...] è realmente la fondazione stessa della cultura” (Eco, 2016: 71).

Para concluir, *O ano de 1993*, obra estruturalmente aberta, hoje, longe de constituir só uma etapa no percurso formativo de José Saramago, abre-se à leitura como metáfora do inquieto presente, em que se começa a sentir com força a necessidade de encontrar um *modus vivendi* com a humanidade no centro. De modo mais geral, a leitura póstuma deste texto “misterioso e sedutor” ilumina-se com renovadas significações, onde já se entrevê a procura, na última fase, daquele essencial que o escritor descreveu sugestivamente com a metáfora de *A estátua e a pedra* (Saramago, 2013).

## Referências

- AGUILERA, F. (2010). *José Saramago nas suas palavras*. Lisboa: Editorial Caminho.
- AL-KHALILI, J. (a cura di) (2018). *Il futuro che verrà. Quello che gli scienziati possono prevedere*. (Título original *WHAT'S NEXT? Even Scientists Can't Predict the Future or Can They?*). Torino: Bollati Boringhieri.
- BARRAT, J. (2019). *La nostra invenzione finale. L'intelligenza artificiale e la fine dell'età dell'uomo*. (Título original *Our Final Invention: Artificial Intelligence and the End of the Human Era*). Roma: Nutrimenti.
- COSTA, H. (1997). *José Saramago. O período formativo*. Lisboa: Editorial Caminho.
- DIOGO, A. (1999). *O ano de 1993: Representação e poder, provérbios*. *Colóquio Letras*, n. 151/152, 65-78.
- ECO, U. (2016). *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (10.<sup>a</sup> ed.). Milano: Bompiani.
- FOUCAULT, M. (2006). *Estética, literatura e pintura, música e cinema* (2.<sup>a</sup> ed.). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- HATHERLY, A. (1976). José Saramago, O ano de 1993. *Colóquio Letras*, n. 31, 87-88.
- HEAVEN, D. (2018). *Macchine che pensano. La nuova era dell'intelligenza artificiale*. (Título original *Machines that Think. Everything you need to know about the coming age of artificial intelligence*). Bari: Edizioni Dedalo.

- JAKOBSON, R. (1963). *Essais de Linguistique générale*. Paris: Ed. de Minuit.
- LOPES, J. (2010). *Biografia – José Saramago*. Lisboa: Guerra e Paz Editores.
- RUIVO, H. (2017). *A representação do espaço em Saramago. Da negatividade à utópia*. Viseu: Edições Esgotadas.
- SARAMAGO, J. (2007). *O ano de 1993* (3.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, J. (2013). *A estátua e a pedra*. Português Español. Fundação José Saramago.
- SEIXO, M. (1987). *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: INCM.

PATRÍCIA SILVA

*Investigadora, Centro de Estudos Sociais*

*Universidade de Coimbra*

ORCID: 0000-0002-7823-4845

**INTERTEXTUALIDADES TRANSMEDIAIS  
EXPRESSIONISTAS EM *ENSAIO  
SOBRE A CEGUEIRA E BLINDNESS*,  
DE FERNANDO MEIRELLES**

**EXPRESSIONIST TRANSMEDIAL  
INTERTEXTUALITIES IN *ENSAIO  
SOBRE A CEGUEIRA AND BLINDNESS*,  
BY FERNANDO MEIRELLES**

**RESUMO:** Um dos romances mais famosos e traduzidos de José Saramago, *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) foi adaptado para o cinema pelo realizador brasileiro Fernando Meirelles como *Blindness* (2008). Nesta comunicação pretende-se explorar a relação intertextual entre as duas obras, propondo-se que onexo intertextual entre elas passa, em boa parte, pelas relações intertextuais que, por sua vez, ambas estabelecem com determinadas obras de arte evocadas no romance. Defende-se que a forma de intertextualidade praticada no romance e no filme assenta numa estética expressionista, com vista a representar verosimilmente, e com base em técnicas específicas de cada *medium*, a dimensão apocalíptica de experiências distópicas, tais como a epidemia de cegueira e a subsequente desagregação da sociedade. Traçam-se as raízes da prática intertextual saramaguiana a *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) – o ensaio de romance autobiográfico de Saramago, cujo protagonista, um pintor de retratos, declara a sua preferência por um estilo expressionista polémico e radical – procurando-se demonstrar que, tal como nessa obra, o estilo e a intertextualidade em *Ensaio sobre a Cegueira* assume um expressionismo hiper-realista conforme à temática abordada. Por conseguinte, na sua intenção professa de transpor fielmente o romance, Meirelles recorre a técnicas expressionistas afins, na linha do hiper-realismo naturalista de *Cidade de Deus*. Acrescidamente, em *Blindness* faz recriações fílmicas de obras de arte que serviram de inspiração à reflexão de Saramago sobre questões de mimese e de simulacro subjacentes à parábola da cegueira, assinalando dessa forma o diálogo com o romance-ensaio do escritor português e ensaiando a mesma reflexão metatextual noutra *media*.

**Palavras-chave:** Ficção, Filme, Transmediação, Intertextualidade, Expressionismo, Interartes.

**ABSTRACT:** One of the most famous and translated novels by José Saramago, *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), was adapted for the screen by the award-winning Brazilian director Fernando Meirelles as *Blindness* (2008). This paper aims to explore the intertextual relationship between the two works, arguing that the intertextual link between them lies, to a great extent, on the intertextual relationship that both of them establish with certain works of art evoked in the novel. It posits that the form of intertextuality practiced in the novel and in the film relies on an expressionist aesthetic which aims to truthfully represent the apocalyptic aspect of dystopian experiences, such as the blindness epidemics and the subsequent disintegration of society, based on the specific techniques of each media. The roots of this intertextual practice are traced to *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) – Saramago’s “attempt” at an autobiographical novel whose protagonist, a portrait painter, declares his preference for a polemical and radical expressionist style – to demonstrate that, similarly to that work, the style and intertextuality in *Ensaio sobre a Cegueira* take on a hyper-realist expressionism in accordance to the themes addressed. Therefore, in his avowed intention to faithfully transpose the novel, Meirelles resorts to analogous expressionist techniques, along the lines of the naturalist hyper-realism of his *City of God* (2002). Additionally, in *Blindness* he recreates on film the works of art which inspired Saramago’s reflection on issues of mimesis and simulacrum underlying the parable of blindness, underscoring in that way the dialogue with the Portuguese writer’s essay-novel and attempting the same metanarrative reflection in another *media*.

**Keywords:** Fiction, Film, Transmediation, Intertextuality, Expressionism, Interarts.

Um dos romances mais famosos e traduzidos de José Saramago, *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) foi adaptado em versão cinematográfica pelo realizador brasileiro Fernando Meirelles, intitulada de *Blindness* (2008). Este ensaio pretende explorar a relação intertextual entre as duas obras, propondo-se que o nexos entre elas passa, em boa parte, pelas relações intertextuais significantes que ambas estabelecem com determinadas obras de arte evocadas no romance. Defende-se que a forma de intertextualidade praticada no romance e no filme assenta numa estética expressionista, adotada com vista a representar simbolicamente, e com base em técnicas específicas de cada *medium*, a dimensão apocalíptica de experiências distópicas, tais como a epidemia de cegueira e a subsequente desagregação da sociedade. Traçam-se as raízes desta prática intertextual saramaguiana que remonta a *Manual de Pintura e Caligra-*



*fia* (1976) – o seu primeiro “ensaio de romance”, decorridos trinta anos após a péssima receção de *Terra do pecado* (1947) – procurando-se demonstrar que, de acordo com os princípios enunciados nessa obra seminal, *Ensaio sobre a Cegueira* assume um expressionismo hiper-realista por forma a expressar estilisticamente o paroxismo inerente à temática abordada. Na sua intenção professada de transpor fielmente o romance, Meirelles recorre a técnicas expressionistas afins, na linha do hiper-realismo naturalista que desenvolvera em *Cidade de Deus* (2002). Por conseguinte, em *Blindness* estabelece um diálogo ecfrástico com obras de arte que serviram de inspiração à reflexão de Saramago sobre questões de mimese e de simulacro subjacentes à parábola da cegueira, assinalando dessa forma a intertextualidade com o romance-ensaio do escritor português e ensaiando uma mesma reflexão metatextual transposta para outro *media*.

Previamente ao escrutínio das relações intertextuais entre o romance e o filme, procurar-se-á caracterizar em breves traços o que se entende por poética expressionista que, a nosso ver, alimenta esta faceta da obra de Saramago desde *Manual de Pintura e Caligrafia*, romance considerado como o seu mais autobiográfico pelo autor. Luís de Sousa Rebelo inscreve-o igualmente “no género da literatura autobiográfica”, observando que “o artista plástico, tornado escritor, tem muito de um heterónimo de José Saramago”, e defendendo que o romance nos oferece “no seu conjunto, um semental de ideias e uma carta de rumos da ficção de José Saramago” (Saramago, 1983b: 37-38).<sup>1</sup> Efetivamente, o narrador-protagonista – um pintor medíocre de retratos que, em virtude de uma série de vicissitudes de foro pessoal e de vivências do momento histórico, vê o seu estilo pictórico de um mimetismo academicista transfigurado num expressionismo *sui generis* – vai refletindo sobre a sua metamorfose estilística e

---

<sup>1</sup> O crítico acrescenta “até à data”, que se reporta a 1983, a data da segunda edição do romance, para a qual escreveu o prefácio, altura em que Saramago já publicara *Levantado do Chão* (1979) e *Memorial do Convento* (1982), mas a observação é aplicável a obras posteriores, nomeadamente a *Ensaio sobre a Cegueira*, como pretendo argumentar neste ensaio.

tecendo “considerações” metaficcionalis acerca da produção artística e criativa numa série de ensaios de escrita que intitula de “exercícios autobiográficos”. Na secção intitulada “segundo exercício autobiográfico”, o narrador evoca, por meio da écfrase, obras vistas na Bienal de Veneza, que Saramago visitara em 1972, denotando o “adensamento de reminiscências ou hipermnésia, que funde vivências pessoais com a experiência da história e da arte, que lhes deu voz” que Sousa Rebelo identifica na “terceira parte do livro” (Saramago, 1983b: 32).

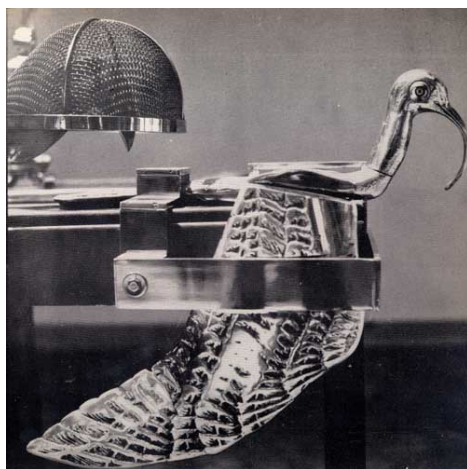


FIG. 1: Valeriano Trubbiani, *Aruspice nervoso* (1971)

O primeiro conjunto de obras consiste numa série de esculturas de Valeriano Trubbiani acerca das quais o narrador afirma, “[n]ão poderei esquecer os pássaros de Trubbiani, construídos de zinco, alumínio e cobre, estas aves de asas largas, presas a mesas de tortura, imobilizadas no instante anterior ao da morte, ao grito-grasnido que somos obrigados a construir no nosso próprio cérebro” (Saramago, 1983a: 104). Como a observação demonstra, a descrição rapidamente dá lugar a uma reflexão sobre o sofrimento e a morte numa resposta empática ao poder sugestivo das esculturas.



FIG. 2: Luis A. Solari, *Un día y una historia* (1972)

Na área da pintura, destaca, por exemplo, as gravuras do uruguaio Luis Solari (Saramago, 1983a: 105), conhecido por um estilo realista mágico que assenta no fantástico antropomórfico para denunciar e condenar problemas morais tais como a violência e a guerra associados a um tempo de ditadura militar (que Saramago não teria deixado de associar ao Portugal de 1972).



FIG. 3: Diane Arbus, *Asylum Inmates* (1970-71)

Em termos de fotografia, destaca ‘o hediondo fotografado’ (Saramago, 1983a: 105) da fotógrafa americana Diane Arbus, que estava interessada em explorar o efeito emocional de se ser marginalizado devido à diferença física e psicológica, uma temática que assume particular importância em *Ensaio sobre a Cegueira*.

As impressões suscitadas pelas obras destes e de outros artistas mencionados nesta secção de *Manual de Pintura e Caligrafia* despoletaram a seguinte epifania no narrador:

Por estas referências se estará vendo quanto fui sensível a obras que, de uma maneira ou outra, radicam num *expressionismo exaltado e polémico*; aponto o facto como resultante provável de um pendor pessoal, temperamental, e não como uma tentativa de juízo de valor, a que, decididamente, me não proporia. (Saramago, 1983a: 105)

Neste excerto o narrador declara perentoriamente a sua preferência por obras de arte que partilham traços expressionistas, atribuindo essa preferência ao seu temperamento artístico. Embora não defina o que entende por expressionismo, o seu entendimento do termo torna-se claro a partir dos exemplos que oferece. As esculturas, quadros e fotografias que menciona constituem imagens inquietantes de injustiça, violência e sofrimento que suscitam respostas emocionais intensas em quem as vê, representando ou evocando situações potencialmente verídicas e, por conseguinte, com um teor altamente polémico. Acrescidamente, apresentam qualidades fantásticas, monstruosas e perturbadoras hiperbolizadas que têm origem na sua linhagem comum no grotesco encontrado por exemplo em Bosch, Bruegel e Goya, artistas e aspetos aos quais Saramago retorna amiúde na sua escrita. Os *topoi* e as estratégias descritivas expressionistas introduzidos em *Manual de Pintura e Caligrafia* ressurgem com particular vigor em *Ensaio sobre a Cegueira* dado o teor apocalíptico do enredo. Pode dizer-se que, neste romance, Saramago recorre a um “expressionismo exaltado e polémico” (Saramago, 1983a: 105), portanto, análogo ao que inspirara os artistas cujas obras evocara em *Manual*, para veicular as vivências físicas e emocionais extremas das personagens, em

cenar interperantes cujo paroxismo é conforme ao teor apocalíptico da narrativa. Em muitos casos, a vividez e dramatismo das cenas descritas são exacerbados pelas relações efrásticas que o narrador estabelece com obras de arte que pelo seu valor icónico e simbólico conferem uma potencialidade parabólica à narrativa, como cenas exemplares que se imprimem e permanecem na memória dos leitores.



FIG. 4: Pieter Bruegel the Elder, *The Parable of the Blind* (1568)

A mais significativa destas alusões é à pintura *A Parábola dos Cegos*, de Pieter Bruegel o Velho, baseada na parábola bíblica do Evangelho de S. Mateus: “Se um cego conduzir outro cego, ambos cairão no buraco” (15: 14). Recorrendo a cores sombrias e a uma caracterização grotesca da figura humana, o artista retrata como a cegueira distorce a percepção que se tem do sujeito invisual e o deixa indefeso e exposto ao desastre. Saramago faz uma alusão direta ao quadro de Bruegel, sem o nomear, numa cena em que o velho com a pala sobre o olho, recém-chegado ao asilo onde foram internados aqueles que ficaram cegos devido à epidemia, descreve o estado geral na cidade:

As famílias, sobretudo as menos numerosas, rapidamente se tornaram em famílias completas de cegos, deixando portanto de haver quem os pudesse guiar e guardar, e deles proteger a comunidade de vizinhos com boa vista, 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, 2013: 165, meu sublinhado)

O leitor, entretanto, é informado que esta passagem é na verdade contada pelo narrador onisciente, que diz ter tomado as rédeas da descrição do *status quo*, ostensivamente para bem da propriedade linguística, dada a incompreensibilidade do vernáculo daquela personagem. Por conseguinte, a alusão intertextual explícita ao quadro de Bruegel nesta passagem é atribuída ao narrador, revelando a sua familiaridade com o universo artístico e relembrando o pintor-narrador de *Manual de Pintura e Caligrafia*, podendo ser considerada, até um certo ponto, uma continuação do diálogo intersemiótico com a arte expressionista iniciado naquela obra. Contudo, essa referência tem igualmente implicações que se prendem com o valor alegórico do romance, representando pictorialmente a sua temática central. Com efeito, a perda sucessiva de equilíbrio e queda consecutiva no abismo das figuras representadas no quadro de Bruegel pode ser entendida como simbolizando figurativamente os efeitos progressivamente destrutivos da epidemia de cegueira à medida que esta alastra a todos os setores da sociedade, causando o colapso das células sociais fulcrais da família e da comunidade local, cujos laços são considerados os mais fortes entre seres humanos. Segundo Saramago,

No meu romance Ensaio sobre a Cegueira tentei, recorrendo à alegoria, dizer ao leitor que a vida que vivemos não se rege pela racionalidade, que estamos usando a razão contra a razão, contra a própria vida. Tentei dizer que a razão não deve separar-se nunca do respeito humano, que a solidariedade não deve ser a exceção, mas a regra. Tentei dizer que a nossa razão está a comportar-se como uma razão cega que não sabe aonde vai nem quer sabê-lo. Tentei dizer que ainda nos falta muito caminho para chegar a ser autenticamente humanos e que não creio que seja boa a direcção em que vamos. (Saramago,1997: 233-234)

A pintura de Bruegel proporciona ainda inspiração para várias cenas-chave do romance que ilustram a referida alegoria pictórica. A primeira destas cenas é a expedição à casa de banho depois do primeiro grupo de cegos chegar ao asilo:

Fazemos uma fila, a minha mulher vai adiante, cada um põe a mão no ombro do da frente, assim não haverá perigo de nos perdermos. [...] Por fim, a fila lá ficou ordenada, atrás da mulher do médico ia a rapariga dos óculos escuros com o rapazinho estrábico pela mão, depois o ladrão, de cuecas e camisola interior, a seguir o médico, e no fim, a salvo de agressões por agora, o primeiro cego. Avançavam muito devagar, como se não se fiassem de quem os guiava [...] (Saramago, 2013: 73)

Este excerto ilustra a dependência das personagens umas das outras devido à sua cegueira, o que, revelando embora fraqueza, também sugere que os laços de solidariedade que vão gradualmente sendo estabelecidos entre um grupo de cegos irá garantir a sua sobrevivência de acordo com o padrão alegórico do romance. Outra cena que dialoga com a imagética grotesca do quadro de Bruegel é a da distribuição de comida aos cegos pelos soldados que guardam o asilo:

Em circunstâncias diferentes, o grotesco espectáculo teria feito rir à gargalhada o mais sisudo dos observadores, era de morrer, uns quantos cegos a avançarem de gatas, de cara rente ao chão como sumos, um braço adiante rasoirando o ar, enquanto outros, talvez com medo de que o espaço branco, fora da protecção do tecto, os engolissem, se mantinham desesperadamente aferrados à corda e apuravam o ouvido, à espera da primeira exclamação que assinalaria o achamento das caixas. (Saramago, 2013: 137)

Este excerto replica a situação representada na *Parábola dos Cegos*, substituindo os cajados dos cegos no quadro pela corda, à qual as vítimas da cegueira branca se agarram também desesperadamente. Adicionalmente, ilustra a trajetória de degradação seguida pelos cegos dentro do asilo, correspondendo figurativamente à queda no abismo representada no quadro. A animalização dos humanos observada nesta passagem recorre repetidamente durante o seu aprisionamento no asilo, simbolizando o processo de desumanização associado com a marginalização. Esta estratégia expressionista relembra quer as pinturas antropomórficas de Solaris, quer as fotografias grotescas de Arbus, partilhando a sua crítica socio-política à contemporaneidade.

Finalmente, a cena de fuga do asilo alude igualmente a essa mesma pintura de Bruegel, já que o grupo dos cegos replica a disposição da cena no quadro, seguindo-se uns aos outros numa fila única. Contudo a parábola é subvertida na medida em que o grupo dos cegos no romance é conduzido a local seguro pela mulher do médico, a única personagem que não perdeu a vista. À medida que esta os conduz pelo labirinto da cidade, o narrador descreve o rasto da destruição causada pela epidemia de cegueira visto pelos olhos dessa personagem:

As ruas estão desertas, por ser ainda cedo, ou por causa da chuva, que cai cada vez mais forte. Há lixo por toda a parte, algumas lojas têm as portas abertas, mas a maioria delas estão fechadas, não parece que haja gente dentro, nem luz. (Saramago, 2013: 287)

Esta cena também aparece em *Blindness*, a adaptação cinematográfica do romance de Saramago pelo realizador brasileiro Fernando Meirelles. A transposição da cena descrita pelo autor para o filme manteve a qualidade descritiva do texto literário com uma fidelidade substancial aos detalhes, como ilustrado pelo *still* desta cena.



FIG. 5: Fernando Meirelles, still de *Blindness* (2008)



Contudo, o realizador faz algumas alterações que são específicas ao *medium* em que trabalha. Consequentemente, enquanto que no romance esta cena tem lugar à chuva, que as personagens cegas identificam pelo tato, ao sentirem-na cair sobre elas, o filme inclui um céu encoberto, criando uma uniformidade monocromática a preto e branco, que procura transmitir a sensação de cegueira ao espetador de forma vívida. O uso expressivo da luz e da cor nesta cena corrobora a afirmação de Werner Wolf segundo a qual, “with reference to similar contents, different media can [...] provide powerful extension and intensification” (Wolf, 2008: 22-23). Além das referidas estratégias de intensificação, Meirelles também estende ou alarga a cena ao mostrar várias fases da peregrinação do grupo pelas ruas da cidade em ângulos como o da seguinte imagem, que dão uma ideia mais abarcante da devastação e do caos do espaço urbano.



FIG. 6: Fernando Meirelles, still de *Blindness* (2008)

Numa cena ao ar livre, o grupo passa, por momentos, em frente a uma tela grande com uma paisagem, que foi abandonada na esquina de uma

rua, constituindo os seus corpos cambaleantes um *tableau vivant* contra o fundo da pintura de Bruegel.



FIG. 7: Fernando Meirelles, still de *Blindness* (2008).

Na versão pré-editada do filme esta cena é filmada de um ângulo oblíquo que obscurece a alusão ao quadro, mas o *storyboard* do filme faz uma alusão visual direta ao quadro de Bruegel.



FIG. 8: *Storyboard* de *Blindness* (2008)

Referindo-se a esta alusão pictórica no *blog* que manteve enquanto filmava *Blindness*, Meirelles escreve:

A idéia de reproduzir quadros num filme não é original mas, nesta história sobre visão, trazer referências do imaginário humano ao longo do tempo pareceu fazer algum sentido. Fora este Bruegel, quem conhece um pouco de pintura vai identificar referências a Hieronymus Bosch, Rembrandt, Malevitch, alguns dadaístas, cubistas, Francis Bacon, gravuras japonesas, e principalmente algumas telas do Lucien Freud que nem referências são, são cópias mesmo. Homenagem. O que me espantou ao reproduzir estes quadros foi constatar que apesar do nosso empenho em buscar imagens expressivas no filme, cada vez que estas referências aparecem na tela elas saltam. Isso talvez explique porque estes artistas resistiriam ao tempo. Em seus trabalhos, conseguiram alguma espécie de síntese que mesmo nessas cópias, fora do seu tempo, ainda continuam expressivas.

(Fernando Meirelles, <http://blogdeblindness.blogspot.com>)

Esta passagem inclui a alusão à pintura de Bruegel's numa prática intertextual mais alargada a que Meirelles recorre para potenciar o impacto do filme. As suas citações comemoram exemplos de realizações artísticas humanas de diferentes períodos na história que partilham um poder de expressão aumentado (o que ele chama de 'síntese'), capaz de expressar emoções extremas numa forma que incita respostas intensas dos espectadores. As opiniões expressas neste excerto são afins à conceção de expressionismo de Saramago, o que explica a semelhança no tipo de éfrase praticada por ambos no romance e no filme. Com efeito, a intenção declarada de Meirelles de se referir a produtos da 'imaginação humana através das eras' neste filme relembra as alusões intertextuais de diferentes períodos dominantes no romance. Particularmente ilustrativa desta prática no filme é a secção sobre o dito quadro evocada a partir da memória por uma voz quando lhe foi pedido que descrevesse a última coisa que tinha visto antes de cegar. Esta passagem longa descreve um quadro compósito que funde numerosos quadros de outros artistas, tais como Van Gogh, Goya, Constable, Da Vinci, Botticelli, e Delacroix, representando

assim o que Saramago chama da “longa história da continuidade material dos homens” em *Manual de Pintura e Caligrafia* (Saramago, 1983a: 237).

Tendo em conta a intenção declarada de Meirelles de ser fiel ao romance, e o facto de que este parece subscrever princípios estéticos semelhantes ao de Saramago, não surpreende que a adaptação tenha um grande número de afinidades temáticas e formais com o romance de Saramago. Independentemente disso, Meirelles usa técnicas extremamente inovadoras que subvertem convenções fílmicas naturalistas para recriar e acentuar a realidade apocalíptica retratada no romance. Referindo-se a estas questões numa entrevista, diz, ‘Filmámos cada cena [...] na esperança de que o espectador pudesse experimentar um pouco mais a desorientação [das personagens]. Reflexos o tempo todo, (...) fora de campo, fora de foco ou demasiado expostas, as imagens vão conseguir fazer acontecer o objetivo de desconstruir o espaço (ou da visão) neste filme’ (Meirelles, *Cegueira, um ensaio*, São Paulo: Máster Books, 2010). Os ângulos inesperados da câmara e os contrastes acentuados de luz e sombra que Meirelles e a sua equipa usaram em *Blindness* são aspetos característicos do filme, da cinematografia e da iluminação expressionistas, por ele adotados com o fim de recriar esteticamente alienação, turvação e estados emocionais extremos. Estes aspetos formais, aliados a outras técnicas tais como o uso de fumo e líquido para transmitir a cegueira branca conseguem traduzir o expressionismo descritivo do romance para o *medium* do cinema. Adicionalmente, o naturalismo das cenas e a intensidade das emoções representadas articulam-se verosimilmente com a alegoria da condição humana nos tempos contemporâneos – a sua cegueira emocional, social e ideológica – presentes no romance de Saramago.

## Referências

MEIRELLES, Fernando. (s/d.). <http://blogdeblindness.blogspot.com>. [Acessado a 16 setembro 2018].

SARAMAGO, J. (1983a). *Manual de pintura e caligrafia: romance*, (2.<sup>a</sup> ed.). Prefácio Luís de Sousa Rebelo, Col. “O Campo da Palavra”. Lisboa: Caminho.

- (1983b). *Manual de pintura e caligrafia: romance*. Prefácio Luís de Sousa Rebelo, Col. “O Campo da Palavra”, 3.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Caminho.
- (1997). 2008. *Cadernos de Lanzarote: Diário IV*. Lisboa: Caminho.
- WOLF, Werner. (2008). The Relevance of Mediality and Intermediality to Academic Studies of English Literature. In Martin Heusser et al (Ed.), *Mediality/Intermediality* (15–43). Tübingen: Gunter Narr.

(Página deixada propositadamente em branco)

**DITADURA E REPRESENTAÇÃO  
MONUMENTAL DA HISTÓRIA EM  
*O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS***

**DICTATORSHIP AND MONUMENTAL  
REPRESENTATION OF HISTORY IN THE NOVEL  
*O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS***

**RESUMO:** O romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* permite uma leitura da cidade, enquanto espaço da memória e lugar para a descoberta do passado coletivo. Este artigo examina aquilo que Lisboa representa no romance de José Saramago: uma grelha urbana que molda a memória e a identidade do protagonista, povoada de imagens simbólicas e de representações monumentais que balizam os percursos que efetua pelo centro histórico da capital portuguesa, no contexto de uma realidade caracterizada pela repressão política exercida pelo Estado Novo.

**Palavras-chave:** Ditadura, História, monumentos, Lisboa, José Saramago.

**ABSTRACT:** The novel *O Ano da Morte de Ricardo Reis* enables a reading of the city as a space of memory and a place for discovering the collective past. This article examines what Lisbon represents in José Saramago's novel: an urban grid that shapes the protagonist's memory, populated with symbolic images and monumental representations that guide the routes he takes through the historic center of the city, in the context of a reality defined by the political repression exercised by the Portuguese Estado Novo.

**Keywords:** Dictatorship, History, monuments, Lisbon, José Saramago.

---

<sup>1</sup> Doutor em Geografia pela Universidade Federal da Bahia. Mestre em Geografia pela Universidade Federal da Bahia. Licenciado em Geografia e Planeamento Regional pela Universidade Nova de Lisboa. E-mail: teixeirapt@hotmail.com

## Introdução

A capital portuguesa não é um mero cenário para o romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* de José Saramago, é o espaço vivido (Soja, 1996; Lefebvre, 1999) por um protagonista que se define pelo conhecimento que tem da cidade e pela recorrência das suas práticas espaciais. É pelos sentidos que Ricardo Reis se abre à cidade, é por um movimento que o leva das sensações à reflexão que a chega a compreender, na relação ao mesmo tempo sensível e reflexiva que estabelece com Lisboa. É importante notar que os pensamentos de Ricardo Reis não só abrangem a situação envolvente, mas chamam a atenção para figuras ou fatos históricos: temos assim tanto a sua relação com o presente da caminhada como a sua relação com os diferentes tempos da cidade.

Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, José Saramago (1988) recorre à cidade de Lisboa como um espaço determinante para a organização do romance e questiona o papel da memória e o problema da rememoração do passado. Percorrendo ao longo de oito meses, em diferentes momentos do dia, as mesmas ruas e praças, que se estendem do Cais do Sodré ao Chiado, à Baixa e ao Bairro Alto, Ricardo Reis dá a ver a cidade como um conjunto de lugares onde múltiplas temporalidades se intersectam.

### Lisboa como espaço iniciático

As dificuldades de aclimação de Ricardo Reis a Lisboa, no seu regresso do Brasil, são referidas no romance. Entrar numa cidade não se faz sob o signo da facilidade, mas pressupõe um tempo de iniciação. Um jogo de interferências, de influências recíprocas, tem então início. O sujeito que chega a uma cidade apreende-a por etapas, a percepção (Merleau-Ponty, 1999) de uma cidade faz-se sob o signo da descoberta. Esta aprendizagem dos lugares duplica-se numa iniciação para a personagem: “Quando entrou na praça viu que o ajuntamento ainda é maior do que antes parecera, nem se pode romper, mas Ricardo Reis teve tempo de aprender as



habilidades da terra, vai dizendo, Com licença com licença deixem-me passar que eu sou médico [...]” (Saramago, 1988, p. 340).

Lisboa configura-se, deste modo, como um espaço determinante para a definição da identidade do protagonista. A cidade constitui o espaço no qual a personagem do romance se constrói. A noção de formação, se a considerarmos na sua verdadeira aceção, insiste na marca que os lugares deixam no indivíduo. Dizer que a cidade é formadora é defini-la como um espaço no qual a personagem urbana adquire uma forma e uma substância.

Caminhar pelas ruas, atravessá-las e abordar esses fragmentos fugidios da realidade tem qualquer coisa de frenético, mas também de iniciático, como se Ricardo Reis se esforçasse por aceder, simultaneamente, à sua identidade e à identidade do lugar (Relph, 1976). O carácter iniciático do espaço é também visível no sentido figurado. Se a cidade não constitui o lugar de nascimento para o indivíduo, ela pode, apesar disso, colocá-lo à prova. O seu cumprimento permitirá, num sentido, a formação da personagem. Assim, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, o reencontro com Lisboa em pleno tempo da ditadura representa uma prova a ser ultrapassada pelo protagonista. A sua estadia na capital portuguesa vai facultar-lhe a experiência de um espaço e de um tempo (Bakhtin, 1998; Massey, 2008; Harvey, 2011) diferentes. No questionário do inspetor da polícia política, e nas réplicas de Ricardo Reis, por ocasião da sua chamada às instalações da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, essa diferença aflora de modo pertinente:

E aqui, reatou relações de amizade desde que chegou, Dezasseis anos bastam para esquecer e ser esquecido, Não respondeu à pergunta, Respondo já, esqueci e fui esquecido, não tenho amigos aqui, Nunca pensou em naturalizar-se brasileiro, Não senhor, Acha Portugal diferente do que era quando partiu para o Brasil, Não posso responder, ainda não saí de Lisboa, E Lisboa, acha-a diferente, Dezasseis anos trazem mudanças, Há sossego nas ruas, Sim, tenho reparado, O governo da Ditadura Nacional pôs o país a trabalhar, Não duvido, Há patriotismo, dedicação ao bem comum, tudo se faz pela nação, Felizmente para os portugueses, Felizmente para si, o senhor também é um deles, Não

rejeitarei a parte que me couber na distribuição dos benefícios, tenho visto que estão a ser criadas sopas dos pobres, O senhor doutor não é pobre, Posso vir a sê-lo um dia, Longe vá o agoiro, Obrigado, mas se tal acontecer volto para o Brasil [...] (Saramago, 1988, p.192)

Ricardo Reis deve então construir, ou antes, reconstruir a sua identidade no seio deste novo espaço e tempo. A ideia de percurso iniciático pressupõe uma evolução da personagem. Como diz o narrador, “vamos aprendendo com a experiência” (Saramago, 1988, p. 60). Na chegada a Lisboa, o passado da personagem não merece mais do que estas linhas:

[...] pega na caneta, e escreve no livro das entradas, a respeito de si mesmo, o que é necessário para que fique a saber-se quem diz ser, na quadrícula do riscado e pautado da página, nome Ricardo Reis, idade quarenta e oito anos, natural do Porto, estado civil solteiro, profissão médico, última residência Rio de Janeiro, Brasil, donde procede, viajou pelo Highland Brigade, parece o princípio duma confissão, duma autobiografia íntima, tudo o que é oculto se contém nesta linha manuscrita, agora o problema é descobrir o resto, apenas. (Saramago, 1988, p. 21)

Cumpre, assim, ao romancista preencher as lacunas na biografia do protagonista pela criação de uma rede de personagens secundárias, assim como pela descrição dos seus hábitos e descobertas. Como afirma o narrador: “tudo vai é dos hábitos, o hábito que se perde, o hábito que se ganha” (Saramago, 1988, p. 211). Ricardo Reis, no momento da chegada a Lisboa, difere necessariamente do Ricardo Reis do fim do romance. Com efeito, “passado o tempo excitante da adaptação” (Saramago, 1988, p.258), a personagem de papel encontra-se dotada da espessura de uma história. Apresentado como um ser cortado de todos os laços no começo da obra, uma rede de personagens foi sendo criada, resultado de sucessivos encontros, bem como das “relações sentimentais” (Saramago, 1988, p. 400), iniciadas entre as paredes do Hotel Bragança, com Lídia e Marcenda. Pergunta-se Ricardo Reis, aludindo à visita de Fernando Pessoa:

[...] que gente conheci no Brasil, por que foi que voltei, que relações criei em Portugal desde que cá estou, Teria muita graça se lhes tivesse falado de mim, Teria muita graça eu dizer-lhes que de vez em quando encontro o fantasma de Fernando Pessoa, Perdão, meu caro Reis, eu não sou nenhum fantasma, Então, que é, Não lhe saberei responder, mas fantasma não sou, um fantasma vem do outro mundo, eu limito-me a vir do cemitério dos Prazeres, Enfim, é Fernando Pessoa morto, o mesmo que era Fernando Pessoa vivo, De uma certa e inteligente maneira, isso é exacto, Em todo o caso, estes nossos encontros seriam difíceis de explicar à polícia [...] (Saramago, 1988, p.278)

### **Vigilância e suspeita na Lisboa de 1936**

Vigilância e suspeita tornam-se presenças externas e onnipresentes, acompanhando as mudanças na situação económica e política durante o século XX, e acabam por comparecer no romance de Saramago. Após três meses de permanência no Hotel Bragança, Ricardo Reis é intimado a comparecer na Polícia de Vigilância e Segurança do Estado.

Ficou Ricardo Reis a saber que a polícia onde terá de apresentar-se na segunda-feira é lugar de má fama e de obras piores que a fama, coitado de quem nas mãos lhe caia, ele são as torturas, ele são os castigos, ele são os interrogatórios a qualquer hora [...] (Saramago, 1988, p. 174)

A partir desse momento, instala-se à sua volta um clima de desconfiança, sente-se “um hóspede suspeito de subversões passadas e futuras” (Saramago, 1988, p.122), fato que o levará à procura de outra residência e à mudança para o Alto de Santa Catarina. Tal decisão não impede que passe a ser observado e seguido por Victor, um agente da polícia política, cuja presença o acompanha como uma sombra até ao final do romance. Em vários passos da obra a sua presença é reconhecível, traída pelo hálito a cebola que dela emana.

Defronte da porta estava um homem de nariz no ar, parecia medir as janelas, pela inclinação do corpo, em pausa instável, figurava ir de passagem, subira

a íngreme, cansativa rua, qualquer de nós diria, vendo-o, que é um simples passeante nocturno, que os há nesta cidade de Lisboa, nem toda a gente vai para a cama com as galinhas, mas quando Ricardo Reis se aproximou mais deu-lhe na cara um violento odor de cebola, era o agente Victor, reconheceu-o logo, há cheiros que são assim, eloquentes, vale cada um por cem discursos, dos bons e dos maus, cheiros que são como retratos de corpo inteiro, hábeis a desenhar e iluminar feições, que andará este tipo a fazer por aqui, e talvez por estar Fernando Pessoa presente não quis fazer má figura, tomou a iniciativa da interpelação, Por estes sítios, a umas horas destas, senhor Victor, o outro respondeu com o que pôde improvisar, não trazia explicação preparada, esta vigilância está na infância da arte [...] (Saramago, 1988, p. 276)

Instaura-se uma espécie de paranoia persecutória, que leva Ricardo Reis a sentir-se vigiado inclusivamente pelos vizinhos, uma realidade conhecida de diferentes regimes totalitários vigentes ao longo do século XX em diferentes países da Europa: “[...] lembrou-se de que os vizinhos da frente talvez o estivessem espiando curiosos, segredando uns com os outros [...] (Saramago, 1988, p. 222). O medo da delação percorre a sociedade portuguesa no ano em que decorre o romance, 1936, e a seguinte passagem é disso reveladora: “Ricardo Reis ficou parado no meio da rua, com o jornal aberto, no meio de um silêncio absoluto, a cidade parara, ou passava em bicos de pé com o dedo indicador sobre os lábios fechados [...] (Saramago, 1988, p. 414).

Depois de se mudar para o apartamento no Alto de Santa Catarina, Ricardo Reis permanece muitas vezes nesse limiar representado pela janela, olhando o rio e os velhos sentados junto do Adamastor. Está sempre a observar, sabendo-se igualmente observado e seguido pela polícia política. Não estamos longe daquilo que Benjamin designou de “Dialética da *flânerie*: por um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, simplesmente o suspeito; por outro, o totalmente insondável, o escondido” (Benjamin, 1989, p. 190). Esta dialética antecipa a realidade conspiratória e inquisitorial que virá a prevalecer em breve na Europa, um desenvolvimento previsto por Benjamin (1989, p. 38) ao escrever:

Em tempos de terror, quando cada qual tem em si algo do conspirador, o papel do detetive pode também ser desempenhado. Para tal a flânerie oferece as melhores perspectivas. “O observador – diz Baudelaire – é um príncipe que, por toda a parte, faz uso do seu incógnito.” Desse modo, se o flâneur se torna sem querer detetive, socialmente a transformação lhe assenta muito bem, pois justifica a sua ociosidade. Sua indolência é apenas aparente. Nela se esconde a vigilância de um observador que não perde de vista o seu malfeitor. Assim, o detetive vê abrirem-se à sua auto-estima vastos domínios. Desenvolve formas de reagir convenientes ao ritmo da cidade grande.

Há uma crítica social inerente à polarização entre o alto e o baixo, de ver e de ser observado. No Estado policial, o olhar panótico (Foucault, 2004) está em toda parte. *O Ano da Morte de Ricardo Reis* procede também à crítica de uma sociedade em que toda a gente é vigiada por uma força autoritária. Mas, para Ricardo Reis, observar e ser observado são também duas maneiras de enfrentar a cidade. A flânerie revela-se propícia à divagação lírica, à alucinação identitária, ao diálogo com o passado. A cidade conforma a escrita, transforma Ricardo Reis num investigador a contrapelo, facultando-lhe temas e estruturas.

## **Monumentos e estátuas**

Nunca será demais referir a atenção que José Saramago dedica ao espaço e à precisão topográfica em *O ano da morte de Ricardo Reis*. No romance, a topografia de Lisboa transforma-se num mapa de espaços que articulam a ideia de como uma cidade documenta a sua História. Verdadeiro labirinto para o protagonista, o centro antigo de Lisboa é atravessado em quase todos os sentidos, subindo e descendo o Chiado e o Bairro Alto, percorrido, no presente e no passado, nas suas praças, nos seus cafés, descrito nas suas cores e nos seus cheiros, evocado nos acontecimentos anódinos ou graves.

A narrativa de Saramago desenrola-se segundo uma concatenação de lugares que funcionam como gatilhos para a memória ou que se tornam

domínios da imaginação. O narrador descreve o centro histórico como um geógrafo literário, desdobrando lentamente a grelha ortogonal da Baixa pombalina ante os nossos olhos e recuperando lugares que desapareceram:

[...] a grande babilónia de ferro e vidro que é a Praça da Figueira, ainda agitada, porém nada que se possa comparar com as horas da manhã, ruidosas de gritos e pregões até ao paroxismo. Respira-se uma atmosfera composta de mil cheiros intensos, a couve esmagada e murcha, a excrementos de coelho, a penas de galinha escaldadas, a sangue, a pele esfolada. Andam a lavar as bancadas, as ruas interiores, com baldes e agulheta, e ásperos piaçabas, ouve-se de vez em quando um arrastar metálico, depois um estrondo, foi uma porta ondulada que se fechou. (Saramago, 1988, p. 43-44)

O narrador desenterra cada um destes espaços das camadas de esquecimento e transforma-o num lugar de memória para mortos e desaparecidos (Nora, 1984). As ruas e os edifícios preservam a sua história no estilo das construções e no desenho do plano que aí foi imposto. A aptidão para a observação de padrões arquitetónicos é fundamental para a recuperação da memória da cidade. Por ocasião da caminhada de Ricardo Reis pela rua dos Douradores, vindo da Praça da Figueira, o narrador descreve tais pormenores:

Ricardo Reis rodeou a praça pelo sul, entrou na Rua dos Douradores, quase não chovia já, por isso pode fechar o guarda-chuva, olhar para cima, e ver as altas frontarias de cinza-parda, as fileiras de janelas à mesma altura, as de peitoril, as de sacada, com as monótonas cantarias prolongando-se pelo enfiamento da rua, até se confundirem em delgadas faixas verticais, cada vez mais estreitas, mas não tanto que se escondessem num ponto de fuga, porque lá ao fundo, aparentemente cortando o caminho, levanta-se um prédio da Rua da Conceição, igual de cor, de janelas e de grades, feito segundo o mesmo risco, ou de mínima diferença, todos porejando sombra e humidade, libertando nos saguões o cheiro dos esgotos rachados, com esparsas baforadas de gás [...]. A rua está calçada de pedra grossa, irregular, é um basalto quase preto onde saltam os rodados metálicos das carroças e onde, em tempo seco, não

este, ferem lume as ferraduras das muares quando o arrasto da carga passa as marcas e as forças. (Saramago, 1988, p. 44)

Se a cidade possui uma História, as mutações por que passa são o indício de uma contínua evolução. O Hotel Bragança, onde Ricardo Reis se instalou no momento da sua chegada a Lisboa, não existe mais naquele local. Se as construções e configurações urbanas permitem fixar e guardar as lembranças, é o sujeito que revive a memória da cidade. Com efeito, o fenómeno da reminiscência no contato com uma cidade antiga suscita uma reatualização do passado desse espaço.

Assistimos no romance a uma dupla exposição, com a forma antiga de Lisboa sobreposta à sua configuração atual: “[...] em dezasseis anos de ausência esquecera-se de que era assim, e agora as novas imagens colavam-se, coincidentes, às imagens que a memória ia ressuscitando, como se ainda ontem tivesse passado aqui” (SARAMAGO, 1988, p. 306). O regresso a esses lugares revela – no sentido fotográfico do termo – as recordações. A cidade antiga e a atual sobrepõem-se ao invés de se sucederem no tempo: estabelece-se entre uma e outra uma circulação intemporal. Deste modo, as diferentes temporalidades da cidade encontram-se, se não confundidas, pelo menos entremeadas e sem rutura: “Sabe-se que na *flânerie* o longínquo de países ou épocas irrompe na paisagem e no instante presente” (Benjamin, 2006, p. 464). A realidade topográfica apresenta-se, assim, na forma de um palimpsesto ou de um mosaico fragmentado, povoado de relíquias e vestígios de épocas passadas. Placas comemorativas, nomes de ruas e de praças, monumentos e ruínas permanecem como testemunhos do passado e formam um cruzamento ideal entre memória e esquecimento, nostalgia e modernidade.

Os percursos de Ricardo Reis inscrevem no texto do romance uma memória cultural do lugar (Tuan, 1983). A topografia urbana esconde uma história da literatura portuguesa e Ricardo Reis descobre nas estátuas e nas fachadas da Baixa, do Chiado e do Bairro Alto, os bustos e os textos de Camões, de Eça de Queirós, de Fernando Pessoa, entre outros nomes convocados. São muitas as páginas que trazem reminiscências pessoais, não apenas na escolha dos itinerários do protagonista, mas também nas

descrições da cidade, nas quais se contam citações diretamente retiradas dos textos do poeta modernista. O protagonista desentranha, assim, toda uma arqueologia da memória urbana, recentrando nela a sua consciência subjetiva e poética. Ricardo Reis busca em Lisboa os indícios que permitem lê-la e decifrá-la, analisando a realidade coletiva na medida em que ela emerge do momento histórico da cidade e ganha forma nas fantasmagorias da representação textual.

Em várias passagens, o autor examina algumas das estátuas de Lisboa de uma forma que é reveladora da sua visão da História da cidade e dos seus objetivos textuais:

Ricardo Reis pára diante da estátua de Eça de Queirós, ou Queiroz, por cabal respeito da ortografia que o dono do nome usou, ai como podem ser diferentes as maneiras de escrever, e o nome ainda é o menos, assombroso é falarem estes a mesma língua e serem, um Reis, o outro, Eça, provavelmente a língua é que vai escolhendo os escritores de que precisa, serve-se deles para que exprimam uma parte pequena do que é, quando a língua tiver dito tudo, e calado, sempre quero ver como iremos nós viver. (Saramago, 1988, p. 61-62)

Dois motivos escultóricos percorrem o romance: a estátua de Camões, ao longo de toda a obra, e a estátua do Adamastor, na segunda metade daquele. Esses dois motivos estão relacionados de forma umbilical: a mesma relação que une o criador e a criatura, gemelar daquela que une Fernando Pessoa a Ricardo Reis.

Se a manhã está agradável sai de casa, um pouco soturna apesar dos cuidados e desvelos de Lídia, para ler os jornais à luz clara do dia, sentado ao sol, sob o vulto protector de Adamastor, já se viu que Luís de Camões exagerou muito, este rosto carregado, a barba esquelética, os olhos encovados, a postura nem medida nem má, é puro sofrimento amoroso o que atormenta o estupendo gigante, quer ele lá saber se passam ou não passam o cabo as portuguesas naus. (Saramago, 1988, p. 263)

Na senda das odes atribuídas a Ricardo Reis (Pessoa, 2016), a escrita de Saramago recupera o fio narrativo do mito e retoma a identificação com



algumas das divindades referidas nos poemas do heterónimo pessoano. As imagens míticas presentes no texto de Saramago permitem trazer à consciência, por analogia, impressões sensoriais ou afetivas: deste modo, ao aludir à estátua do Adamastor, em frente da sua morada no Alto de Santa Catarina, Ricardo Reis estabelece paralelos entre a sua relação com Marcenda e o amor do mostrengo pela doce Tétis n’*Os Lusíadas* de Luís de Camões, referindo explicitamente que “uma tenaz de angústia aperta a garganta de Ricardo Reis, turvam-se-lhe os olhos de lágrimas, também foi assim que começou o grande choro de Adamastor” (Saramago, 1988, p. 406).

A experiência lisboeta torna-se acessível à consciência do protagonista por meio da representação, e os mitos estão na origem da constituição dessa experiência em fantasma – ou seja, de algo que se situa no domínio do imaginário. Por meio das estátuas e dos mitos nelas representados, o narrador consegue chegar à significação da experiência da personagem. As figuras mitológicas que se compraz em convocar, de Apolo a Páris e a Hefestos, constituem uma grelha de perceção e de inteção que mediatiza o olhar que Ricardo Reis dirige ao mundo e à sua própria existência.

De particular importância, ao longo de toda a obra, revela-se a estátua de Camões, no largo do mesmo nome. O papel que ela desempenha, enquanto centro geográfico e simbólico do romance, é referido em diferentes momentos:

Ricardo Reis atravessou o Bairro Alto, descendo pela rua do Norte chegou ao Camões, era como se estivesse dentro de um labirinto que o conduzisse sempre ao mesmo lugar, a este bronze afidalgado e espadachim, espécie de D’Artagnan premiado com uma coroa de louros por ter subtraído, no último momento, os diamantes da rainha às maquinações do cardeal [...]. (Saramago, 1998, p. 70)

[...] atravessou a praça onde puseram o poeta, todos os caminhos portugueses vão dar a Camões, de cada vez mudado consoante os olhos que o vêem, 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, 1988, p.180-181)

As estátuas, para além de funcionarem como imagens simbólicas de um tempo que passou, servem para balizar como marcos (Lynch, 1997) os percursos de Ricardo Reis – “Seguiu o caminho das estátuas, Eça de Queirós, o Chiado, D’Artagnan, [...]” (Saramago, 1988, p. 409) – e a própria existência da personagem:

Ricardo Reis tem um espírito que sempre procura encontrar simetrias nas irregularidades do mundo, oito anos depois da minha partida para o exílio foi aqui posto Adamastor, oito anos depois de aqui estar Adamastor regresso eu à pátria, ó pátria, chamou-me a voz dos teus egrégios avós [...]. (Saramago, 1988, p. 230)

Walter Benjamin estava particularmente interessado em ver como os vestígios históricos de outras épocas permaneciam na cidade e como o verdadeiro significado deles podia ser revelado naquilo que chamou de sua sobrevivência. Estas dimensões, no entanto, só podem ser alcançadas quando as representações enganosas e ilusórias da cidade tiverem sido criticamente desmontadas.

Os pombos recolhiam-se aos altos ramos dos olmos, em silêncio, como fantasmas, ou sombras doutros pombos que naqueles mesmos ramos tivessem descido em anos passados, ou nas ruínas que neste lugar houve, antes que se limpasse o terreno para fazer a praça e levantar a estátua. (Saramago, 1988, p. 292)

Quando a verdade de um objeto é deduzida, quando atingiu o limiar do esquecimento ou da indiferença, quando o seu contexto original desapareceu, as razões que acompanharam a sua construção esboroam-se e a sua verdade é exposta. Neste momento, a História pode ser desnudada, a fim de mostrar as verdades ocultadas por esses monumentos. No percurso que Ricardo Reis efetua no último dia do ano de 1935, o mais longo de todos os efetuados ao longo da obra, a passagem pelo largo de S. Roque suscita o seguinte comentário do narrador:

Eis também, na diagonal de dois quiosques que vendem tabaco, lotaria e aguardentes, a marmórea memória mandada implantar pela colónia italiana por

ocasião do himeneu do rei D. Luís, tradutor de Shakespeare, e D. Maria Pia de Sabóia, filha de Verdi, isto é, de Vittorio Emmanuele d'Italia, monumento único em toda a cidade de Lisboa, que mais parece ameaçadora palmatória ou menina-de-cinco-olhos, pelo menos é o que faz lembrar às meninas dos asilos, de dois assustados olhos, ou sem a luz deles, mas informadas pelas companheiras videntes, que de vez em quando aqui passam, de bibe e debaixo de forma, arejando a catinga da camarata, ainda com as mãos escaldadas do último castigo. (Saramago, 1988, p. 62-63)

Uma conceção semelhante pode ser vista na abordagem à estátua de Camões, de que o narrador se serve para alegorizar a situação de Portugal sob a ditadura salazarista.

À tarde, ao regressar do almoço, reparou que havia ramos de flores nos degraus da estátua de Camões, homenagem das associações de patriotas ao épico, ao cantor sublime das virtudes da raça, para que se entenda bem que não temos mais que ver com a apagada e vil tristeza de que padecíamos no século dezasseis, hoje somos um povo muito contente, acredite, logo à noite acenderemos aqui na praça uns projectores, o senhor Camões terá toda a sua figura iluminada, que digo eu, transfigurada pelo deslumbrante esplendor, bem sabemos que é cego do olho direito, deixe lá, ainda lhe ficou o esquerdo para nos ver, se achar que a luz é forte de mais para si, diga, não nos custa nada baixá-la até à penumbra, à escuridão total, às trevas originais, já estamos habituados (Saramago, 1988, p. 351).

Uma das maneiras pelas quais a cidade e a sua História são representadas de forma dúbia é por meio do recurso a monumentos e estátuas. Deste modo, o discurso oficial tenta valorizar determinados momentos em detrimento de outros. O narrador do romance ironiza a respeito da função desses monumentos ao aludir, no diálogo entre Ricardo Reis e Fernando Pessoa, à retirada da estátua de Pinheiro Chagas por parte do regime salazarista.

Tenho saído pouco, perco-me facilmente, como uma velhinha desmemoriada, ainda o que me salva é conservar o tino da estátua do Camões, a partir daí

consigo orientar-me, Oxalá não venham a tirá-la, com a febre que deu agora em quem decide dessas coisas, basta ver o que está a acontecer na Avenida da Liberdade, uma completa razia, Nunca mais passei por lá, não sei nada, Tiraram, ou estão para tirar, a estátua do Pinheiro Chagas, e a de um José Luís Monteiro que não sei quem tenha sido, Nem eu, mas o Pinheiro Chagas é bem feito, Cale-se, que você não sabe para o que está guardado, A mim nunca me levantarão estátuas, só se não tiverem vergonha, eu não sou homem para estátuas, Estou de acordo consigo, não deve haver nada mais triste que ter uma estátua no seu destino. (Saramago, 1988, p. 358)

Para o fisionomista urbano (Benjamin, 1989), a cidade é uma série de monumentos, no sentido em que estes são tentativas de definir a sua representação em pedra. Os percursos de Ricardo Reis constituem-se, assim, num instrumento de leitura e de figuração de Lisboa, que questiona e critica os fundamentos das representações instituídas da cidade em plena ditadura do Estado Novo.

### **Considerações finais**

No romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, a representação textual não deixa qualquer dúvida: a cidade de Lisboa e os seus habitantes são reconhecíveis e a referencialidade narrativa torna visíveis espaços, lugares e pessoas. A memória da cidade plasma-se no romance e ajuda-nos a repensar o passado de uma sociedade que facilmente se esquece da sua História coletiva. Na obra, a expressão oculta de uma realidade da qual não se pode falar em voz alta, mas que não deixa de ser explicitamente aludida, transforma-se numa presença social ameaçadora e impossível de ignorar no Portugal do Estado Novo.

A Lisboa que Ricardo Reis percorre é perspectivada no seu diálogo com o passado e com textos literários anteriores, interpretada como objeto de memória e de alteridade. Para o heterónimo pessoano, na sua sobrevida romanesca, a dimensão material e visível da cidade é indissociável da sua dimensão cultural e simbólica. É assim que ele retém da

cidade, para além das cores, dos sons e dos odores colhidos no decurso das suas caminhadas pelo centro histórico, alguns dos seus monumentos mais conhecidos. O romance de José Saramago dá-nos a ler a História de uma cidade submissa, asfixiada pelos agentes do poder e adormecida nos seus mitos e lendas identitárias. O narrador aproveita o ensejo para pôr a nu as representações monumentais da cidade, bem como as ficções criadas pelo poder político, pela leitura oficial da História, pelos fazedores de mitos.

## Referências

- BAKHTIN, M. (1998). *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, (4.<sup>a</sup> ed.). São Paulo: UNESP.
- BENJAMIN, W. (1989). *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* (Obras escolhidas III). São Paulo: Brasiliense.
- (2006). *Passagens*. Belo Horizonte & São Paulo: Editora UFMG e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- FOUCAULT, M. (2004). *Vigiar e punir*, (29.<sup>a</sup> ed.). Petrópolis: Editora Vozes.
- HARVEY, D. (2011). *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*, (21.<sup>a</sup> ed.). São Paulo: Edições Loyola.
- LEFEBVRE, H. (1999). *The production of space*. Oxford: Blackwell Publishers.
- LYNCH, K. (1997). *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes.
- MASSEY, D. (2008). *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- MERLEAU-PONTY, M. (1999). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- NORA, P. (Org.) (1984). *Les lieux de mémoire: tome 1, La république*. Paris: Gallimard.
- PESSOA, F. (2016). *Obra completa de Ricardo Reis*. Lisboa: Tinta da China.
- RELPH, E. (1976). *Place and placelessness*. Londres: Pion.
- SARAMAGO, J. (1988). *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SOJA, E. W. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real and imagined places*. Cambridge & Oxford: Blackwell Publishers.
- TUAN, Y-F. (1983). *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel.

(Página deixada propositadamente em branco)

## JOSÉ SARAMAGO E A NECESSIDADE DE TERMOS OLHOS QUANDO OUTROS JÁ OS PERDERAM

### JOSÉ SARAMAGO AND THE NEED IN HAVING EYES WHEN OTHERS HAVE LOST THEM

**RESUMO:** O olhar está entre as obsessões da literatura saramaguiana – sobretudo quando tornado alegoria para um romance, como é caso em *Ensaio sobre a cegueira*. Entretanto, o que também podemos designar como tema não apareceu com este livro 1995, tampouco findou aí; este é um fio que perpassa toda a sua obra: remonta ao período quando Saramago ainda polia os elementos que dariam forma ao seu universo literário (na crônica, no conto, nos romances da primeira fase) e se mantém direta ou indiretamente nas criações posteriores à obra na qual adquire seu lugar principal. De modo que podemos afirmar ser a obra de José Saramago o exercício para um tratado sobre o olhar cuja dimensão maior se confirma no *Ensaio*. Tal recorrência não se trata apenas de uma revisão para uma tese, mas, não excluindo a dimensão ética e política como queria o escritor, um apelo ao reparo, a outra forma de ver. Desse modo, esta comunicação alcança o interesse de examinar a prosa romanesca, ou mesmo em outras peças do universo saramaguiano, a recorrência, a diversidade de figuração do tema do olhar e as relações cerzidas no jogo intertextual. *Ensaio sobre a cegueira*, enquanto romance alegórico sobre o olhar, é tratado aqui como ponto de observação para os lugares da visão sugeridos pela literatura de Saramago. Neste percurso, nos guiaremos por responder sobre quais as motivações para o tema e em torno de quais variantes este se assume. Síntese sobre uma síntese, o que evidenciamos é uma plurividência de sentidos para um elemento que se repete não da mesma maneira e constitui uma das perspectivas mais ricas sugeridas no decurso do projeto literário conduzido pelo escritor português.

**Palavras-chave:** José Saramago, Alegoria, Olhar.

**ABSTRACT:** The gaze is among the obsessions of Saramaguian literature – especially when it becomes an allegory for a novel, as is the case in *Ensaio sobre a cegueira*.

---

<sup>1</sup> Professor na Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA); dirige com o Professor Doutor Miguel Koleff a *Revista de Estudos Saramaguianos*; é autor de *Retratos para a construção do feminino na prosa de José Saramago* (Appris, 2012).

However, what we can also designate as a theme did not appear with this 1995 book, nor did it end there; this is a thread that runs through all of his work: it goes back to the period when Saramago still polished the elements that would shape his literary universe (in the chronicle, in the short story, in the first phase novels) and remains directly or indirectly in the creations after the work in which it acquires its main place. So we can say that José Saramago's work is the exercise for a treatise on the gaze whose larger dimension is confirmed in *Ensaio*. Such recurrence is not just a revision for a thesis, but, not excluding the ethical and political dimension as the writer wanted, an appeal to repair, the other way of seeing. In this way, this communication reaches the interest of examining the Romanesque prose, or even in other parts of the Saramaguian universe, the recurrence, the diversity of figuration of the look theme and the darkened relations in the intertextual game. *Ensaio sobre a cegueira*, as an allegorical novel about the look, is treated here as an observation point for the places of vision suggested by Saramago's literature. In this path, we will be guided by answering about the motivations for the theme and around which variants it is assumed. Synthesis on synthesis, what we have evidenced is a plurividence of meanings for an element that is not repeated in the same way and constitutes one of the richest perspectives suggested in the course of the literary project conducted by the Portuguese writer.

**Keywords:** José Saramago, Allegory, Look.

Eu vivo desassossegado, escrevo para desassossegar. Não desejo abandonar-me a comodidade existencial.

José Saramago, entrevista a Antonio Jr

É que as verdades são muitas e estão umas contra as outras, enquanto não lutares não saberá onde está a mentira.

José Saramago, O ano da morte de Ricardo Reis

A palavra não mostra. A palavra disfarça. Daí que seja urgente mondar as palavras para que a sementeira se mude em seara.

José Saramago, Deste mundo e do outro

1. O labor descritivo sobre o olhar em José Saramago não se restringe à faculdade de ver o usual, mas indagar sobre o que se esconde nas aberturas oferecidas pela imagem. É como se indagasse para si e para nós sobre essa versão implacável deste domínio onde vivemos, esta que



nos induz à unidimensionalidade da existência. Entre o mundo aparentemente parado e calmo da superfície, este olho pergunta de que maneira vigilante esse mundo invertido define o que se manifesta ao nosso olho como apreensão real da vida. É uma ruptura com o mundo objetivo. Olhar para além das coisas que o povoam não no esforço de chegar à sua essência, oculta nos recessos – a essência também sólida tanto quanto as coisas – mas seus efeitos. Para isso, é necessário não uma vistoria, por assim dizer, sobre o interior das coisas ou sobre a superfície, mas um mover-se dialético. Entre tentar atravessar as superfícies para chegar ao seu âmago o escritor negligenciaria o fato de que esta é também parte da essência. O mundo em sua completude – lida de todo romancista, reiterando as observações construídas por um Lukács no seu *A teoria do romance* segundo as quais o romance se constitui uma *cosmovisão* – pede um olho em movimento, ainda que o olhar não signifique uma apreensão da totalidade das formas e sim um limite sobre o mundo.

Antes de ir ao romance, vale citar uma crônica que responde em parte pela recorrência do tema da visão desde sempre na obra de José Saramago. Em “O cego do harmônio”, o cronista ensaia não uma reflexão direta acerca dos matizes da visão, mas o retrato verbal que constrói de uma personagem reafirma os traços que encontraremos em várias circunstâncias da sua obra romanesca: no almuadem de *História do cerco de Lisboa*, no rapazinho estrábico e no homem da venda preta do *Ensaio sobre a cegueira*, para citar algumas personagens das que são identificadas por algum elemento referente à visão. São figuras que, apartadas do mundo por um dos sentidos mais caros, desenvolvem de outra maneira seu contato e apreensão das coisas e, logo, são dotadas de uma sensibilidade aguçada ao ponto de se posicionarem não aquém da realidade como costumeiramente os modelos sociais têm se permitido pensar mas perspicazes e além do lugar-comum ou das determinações impostas pelas ideologias. Isto é, a cegueira ou o traço que indetermina a visão do seu padrão não são tratadas como deficiências mas como outras possibilidades de nos relacionarmos com o mundo. A subversão portanto é tratar a visão pela limitação enquanto sua condição afetada responde pela verdadeira (no sentido de mais coerente) maneira de ver. Apoiados na certeza sobre

a ordem das coisas, e porque o olho é órgão treinado para confirmar e não confrontar tais certezas, ter olhos em terra de cego não significa, definitivamente, ser rei. A realidade aqui é percepção. E as outras visões são outras percepções sobre a realidade. O cego do harmónio, por exemplo, ao invés de ser o que comove o público pela melodia rude, triste e apelativa, a sempre esperada e recorrente, subverterá o esperado:

As janelas dos prédios estão fechadas, ou, se abertas são vazios inexpressivos, cegos. A palavra vem aqui no momento próprio. Porque, já lá está também no título, há um cego. Traz um harmónio, traz um guia que desta vez não cantará. Que vai tocar o cego? Um fado? Um yé-yé de trazer por bairro? Uma canção sentimental? Nem isto, nem melhor do que isto. O harmónio vai encher a rua de valsas de Strauss. Mas que se passa com este cego? Que gestos são os seus, largos, vibrantes, apaixonados? Que protesto, que pregão, que força quer exprimir-se nas primárias notas de uma valsa? (Saramago, 1997, p.72)

Mais que o gesto de ruptura do corriqueiro, o cronista chama a atenção para o episódio da mudança de visão que os outros têm sobre o cego depois de convocar o público à apreciação de sua arte para uma valsa de Strauss. Há neste gesto um profundo exercício de alteridade – mas, antes pensemos sobre a primeira frase do excerto. A cegueira aparece apresentada pelo cronista como estágio de mesmidade do mundo, do olhar parado, incapaz de vendo não ver – para recuperar a célebre passagem do *Ensaio sobre a cegueira* (“Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que vendo, não vêem”). As pessoas, na crônica de *Deste mundo e do outro* estão revertidas da capacidade de que suas ações signifiquem outra maneira de estar no mundo – se não se movem é porque, apesar de poderem fazer isso, estão presas a uma ordem que lhes diz mais uma desnecessidade de enfrentamento pela construção de uma certeza absoluta e vã segundo a qual cada um responde pelos papéis determinados. É o inesperado o capaz de despertá-los da letargia, da inexpressão. Isso leva a outro motivo crucial para a leitura sobre o tema da visão na obra de José Saramago: romper o véu que envolve o mundo onde habitamos – a fuga do trivial nascida do

lugar menos provável, o caminho para fora e para longe dessa servidão voluntária que nos debilita.

Ao apresentar-se arrebatado pelo que de belo se esconde no mundo em sua realidade desconfortável, o cego do harmônio deixa-se vê e faz o outro também ver-se: “O cego levanta os olhos perdidos. Que se passa? E que voz é esta que grita, estrangulada de comoção: ‘O senhor é um artista!’ Não se pode aguentar um choque assim”. Tanto o revela como sujeito a partir do reconhecimento do outro com o revela o outro para si; por essa razão o cronista, já também tomado da emoção emancipadora, se vê transformado: “Este dia é precioso. De repente, abateram todas as muralhas, desceram-se as pontes levadiças, as pessoas caminham ao encontro umas das outras, de mãos abertas. Ponha-se uma pedra branca neste dia” (p.73).

2. Somos um sistema construído pela combinação de cinco sentidos, mas desses que nos definem, a visão talvez seja o mais importante de todos. Alfredo Bosi em “Fenomenologia do olhar” refere isto que acabamos de afirmar e acrescenta que o olhar tem a vantagem de mobilidade. É fronteira aberta entre o sujeito e o mundo, pode perscrutar todos os ambientes e movimentações que estiver ao seu alcance. Pelo olhar é que se distingue, conhece, reconhece; é que se estabelece a explicação do mundo objetivamente. É com esse sentido que Saramago recria imaginariamente o exercício de apreensão da visão. Enquanto expressão cognitiva, citamos ainda o estudioso brasileiro, o olhar é definidor dos tons da subjetividade: ri ou chora, cala ou denuncia, admira ou reprova, ama ou detesta. Base de uma plenitude da existência, outro modo de reafirmar a conclusão anterior, sem a visão, dificilmente alcançaríamos o estágio civilizacional que alcançamos. Se retornarmos a Platão e o mito da caverna até chegarmos a Descartes, quem compreende que os objetos são fenômenos apreendidos pela luz, observaremos que o exercício do homem nesse intercurso constitui em abandonar uma visão presa apenas às circunstâncias mínimas e próximas a si (o mundo das sombras) para constituir uma visão idealizada de si e do mundo, desassociando-se definitivamente da condição de elemento entre elementos da natureza.

Essa constatação tem um papel primordial acerca do tema da visão na obra de José Saramago porque conjuga na compreensão acerca da instauração de um paradigma nele proposto: ao repensar os principais conceitos enformadores da atual civilização e apresentar o mundo em sua totalidade nua, sua literatura sugere repensar a partir do questionamento de algumas determinantes dicotômicas forjadas na construção das bases dessa civilização a qual pertencemos a fim de encontrarmos que as rupturas – seja entre o corpo e alma, entre a razão e a imaginação, entre o de fora e o de dentro da consciência etc. – não se ofertam como sugere à primeira vista, como tais, tendo em vista que essas relações sempre foram tratadas como oposições estáveis – mitos, máscaras e estereótipos. Compreendendo as dicotomias enquanto descontinuidades dialéticas, sua obra propõe uma visão desconfortável mas libertadora do dogmatismo gratuito *do-este-por-aquele* com que se imprimiu as bases dessa ordem porque compreende que ao longo do nosso processo de organização social vimos fazendo um caminho que aposta para um perder-se no jogo ampliado das idealizações, tal como sugere nossa prisão à diversidade de parâmetros virtuais que respondem por outra existência idealizada porque fabricada enquanto o que poderia ser. Talvez isso signifique outro retorno ou mesmo uma chegada ao mundo das sombras do platonismo, quando substituímos a maneira serena de compreender-se pela força excessiva da imagem a ponto de agora estarmos presos definitivamente (no amplo sentido do termo) nas próprias miragens e perdermos o tato e os demais sentidos que alguma vez puderam / podem significar outro caminho da civilização. Mas passemos aos romances com o intuito de sublinhar isto que já agora podemos designar como o novo paradigma da visão proposto pelo pensamento saramaguiano.

3. Se *Ensaio sobre a cegueira* é o romance-síntese ou súpula que explora vertiginosamente e com profundidade a temática do olhar, no *Memorial do convento* o olhar é um *leitmotiv* do romance. Predomina, neste romance, a ideia de ver o que está invisível ao olho comum. O tema se desenvolve em pelo menos duas direções: o olhar como signo e o olhar como exegese, embora, pela maneira como se constrói a narrativa,

a primeira direção ganha uma dimensão inter-relacionada à segunda – o que no *Ensaio*, talvez pela própria natureza do gênero não de um todo reinventada pelo tratamento literário, acontece justamente o contrário. No *Memorial*, este tema se manifesta por através da característica determinante de uma de suas personagens principais, Blimunda, uma jovem dotada da capacidade de ver por sob a superfície das coisas; esta peculiaridade, mesmo de natureza fantástica, entretanto, é determinada pela voz narrativa não meramente como um dom, mas uma percepção sensível e aguçada da personagem acerca de suas percepções sobre o seu entorno.

Logo será o olhar dela a toada que seduz e leva Baltasar como companhia num projeto visionário. O olhar de Blimunda é o de decifrar. Quando no trabalho de confecção da passarola – o tal projeto visionário – ela é quem com seus olhos recolhe as vontades dos homens, gás que fará o objeto de voar alçar ao céu, e quem determina as falhas, isto é, o que ficou no passado para, através da correção delas/dele, alcançar um futuro. Seu olhar é, conforme atestamos noutra ocasião – em *Retratos para a construção do feminino na prosa de José Saramago* – elemento de luz para o mundo de sombra que habita. E, durante toda a narrativa, o narrador terá o cuidado de acompanhar os movimentos dessa percepção de Blimunda pela variação da forma ocular: “claros de cinzento, ou verde, ou azul, que com a luz de fora variam ou o pensamento de dentro, e às vezes tornam-se negros nocturnos ou brancos brilhantes como lascado de carvão de pedra” (p.53); “os olhos escuros, e de repente uma luz verde passando” (p.75); “os olhos claros, verdes, escuríssimos, castanhos de terra, água parada, negros se a sombra cobria ou apenas a florava” (p.101). As descrições que atestam uma variabilidade da forma assumida por esses olhos de acordo com a intensidade da luz que absorvem compreendem que sua dimensão é plurivalente tal como o mundo que constrói ao seu modo e a verdade das coisas.

Agora, mais que determinar a gramatura desse olhar ou estabelecer seus plurissentidos, o necessário é marcar sua distinção no interior das concepções construídas pelo escritor português. A metáfora da visão que penetra a aparência do mundo e modifica a maneira de quem olha. A partir da ideia de *revisão*, logo compreenderemos o olhar enquanto

abertura à perquirição sobre o mundo. O olhar de Blimunda é o que tem a capacidade de reparar. Não é, portanto, o olhar visionário, aquele pelo qual se projeta um futuro, nem puramente um dom como nos referimos anteriormente, mas é o olho além da exegese ver-enxergar: “Eu posso olhar dentro das pessoas”; “eu só vejo o que está no mundo, não vejo o que está de fora dele” (p.75).

O paradigma estabelecido por Saramago em torno da obsessão com esse tema se apresenta de maneira objetiva na epígrafe do *Ensaio sobre a cegueira* – “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”. A sentença, do fictício *Livro dos conselhos* é uma provocação; desdobra-se em pelo menos duas linhas de raciocínio: em parte, reveste-se de um sentido irônico, latente na primeira frase da sentença – a relação olhar=ver se mostra uma obviedade sobre o uso da visão e o fato de ter ou não olhos são; e, noutra parte, uma percepção profunda que não apenas modifica o sentido da primeira – olhar e ver não são, assim já a mesma coisa – e nos diz sobre uma maneira específica do olhar, que é a de alteração do visto. Ou seja, ver=repara não significa um recobrar acerca do esforço biológico da visão, tampouco a compreensão filosófica sobre o ato de ver; ver=repara é uma motivação pela saída do comum, da mirada repetitiva e de sempre sobre as coisas, é uma mudança do pensamento: “na verdade os olhos não são mais do que umas lentes, umas objectivas, o cérebro é que realmente vê, tal como na película a imagem aparece” (Saramago, 1995, p.70). Encontramos o sentido sobre a necessária reapreensão do mundo por outra dinâmica do pensar. Ao instituir o olhar como signo paradigmático da diegese, Saramago ora ensaia um discurso crítico em torno da incapacidade humana em lidar com a miríade do mundo, ora propõe outra postura do homem frente ao que vê. Essa correlação entre os signos olhar / ver / reparar estão desde *Claraboia*, acentuam-se em *Memorial do convento*, também reaparecem de maneira indireta em *Todos os nomes* e está conceituada pela distinção entre os termos em *História do cerco de Lisboa*:

Olhar, ver e reparar são maneiras distintas de usar o órgão da vista, cada qual com a sua intensidade própria até nas degenerações, por exemplo, olhar

sem ver, quando uma pessoa se encontra ensimesmada, situação comum nos antigos romances, ou ver e não dar por isso, se os olhos por cansaço ou fastio se defendem de sobrecargas incómodas. Só o reparar pode chegar a ser visão plena, quando num ponto determinado ou sucessivamente a atenção se concentra, o que tanto sucederá por efeito duma deliberação da vontade quanto por uma espécie de estado sinestésico involuntário em que o visto solicita ser visto novamente, assim se passando de uma sensação a outra, retendo, arrastando o olhar, como se a imagem tivesse de produzir-se em dois lugares distintos do cérebro com diferença temporal de um centésimo de segundo (Saramago, 1996, p.166).

Esta outra maneira de ver é diretamente determinada ora por uma reaprendizagem da visão e do que com ela praticamos, semelhante a um tempo possivelmente perdido quando nos relacionávamos com o mundo no qual a imagem ainda não era um imperativo e por isso estabelecíamos-nos de outra maneira que não a do excesso da visão, isto é, tal aprendizagem ora consiste na capacidade de readquirir o que cada vez nos é mais raro, vagar sobre o que nos rodeia, ora por uma condição intrinsecamente política reaprendermos a compreender o sentido das coisas sem nos abster da ação. Neste último caso não significa que a visão deve se constituir num prolongamento de uma de nossas mais caras condições ou que precise sempre desembocar nela. Ela, a modificação do olhar, é parte anterior e, ao mesmo tempo, ultrapassa o jogo político. Isto se caracteriza, sobretudo, por uma reivindicação contrária ao comodismo e trata-se de um apelo não coletivo e sim individual. Como se nos lembrasse que na atual conjuntura – marcada pela desvalorização dos sonhos coletivos – resta ao indivíduo a responsabilidade pela tarefa de renovação de sua condição no mundo.

A ética de Blimunda é romper com a dualidade das formas que sobrepõe a capacidade criativa dos indivíduos. O próprio Saramago, ao comentar sobre a personagem, considera que o modo como ela foi construída, “os poderes mágicos que ela transporta consigo”, por si só, têm o interesse de separá-la do mundo, “está constituída, enquanto pessoa configurada por uma personagem, de maneira tal que a tornaria

**inviável**, não apenas no distante século XVIII em que a pus a viver, mas também no nosso próprio tempo” (SARAMAGO, 1990, p.29, grifo do autor). Isso porque, antes da “ordem mágica” que a caracteriza, a ordem que ela estabelece, em toda sua itinerância num mundo de sombras e marcado pela opressão, é de ser uma possibilidade distinta de percepção e, claro, infelizmente para nosso malogro, os cenários de censura sempre se constituíram, quando não predominantemente, em força contínua em todas as partes do mundo.

Saramago entende que uma ruptura com os rumos tomados pelo modelo de civilização que vimos forjando só é possível de se realizar quando formos capazes de transformar nossa própria maneira de ver o mundo e de conhecer as coisas. Blimunda, ao seu modo, conscientiza os que estão ao seu redor reabrindo algumas frestas nos principais discursos detentores das bases sociais: a política, a religião e a ciência. Desses três, é a religião aquele que ataca silenciosamente – uma vez ser este o discurso predominante de seu tempo, responsável por toda sorte de obscurantismo que indis põe os homens uns contra os outros. É possível citar como exemplo a frustração de Blimunda quando vai à missa mas não encontra na hóstia consagrada, certamente por desconfiar do que diz a Igreja aos fiéis, Jesus ou o que seria o corpo dele em glória ressurreto. Tal situação torna derrisória toda teologia religiosa que tem a Deus como centro do mundo e de todas as coisas, luz criadora. Ver a Deus faria o homem o olho que o contempla, *a-luno*. Se não o vê é porque Deus já não é capaz de nos fazer ver. O homem já não é uma sombra viva, é *lumiére*, visão própria do mundo. Olhar sem os olhos de Deus é a alternativa que alça o homem à medida de todas as coisas. O olhar é, reiteramos, metáfora sobre o exercício da visão; a isso acrescentamos: não somente ver o que está embaixo da superfície do mundo ou da sua aparência, mas de decifrar o mundo e as coisas aparentes, ajuizar, testemunhar contra a verdade instituída, produzir um apelo sobre, indagar-se sobre os dizeres estabelecidos. Tamanho poder atribuído a uma figura feminina instaura mais que uma heresia a rasurar o discurso dominante e cerceador da religião, instaura uma nova ordem na qual é a nós – e a um nós eminentemente feminino



e não a um Poder Superior (e masculino porque responde pela força pronominal *Ele*) –, os devem competir para novas formas de perceber e estar no mundo.

Tal construção proposta por Saramago numa personagem cujo signo que a define é a visão se pauta por uma constatação: tal como sugere Aristóteles em *Sobre a alma* e *Sobre a sensação*, dentre os sentidos, o da vista é o que melhor preserva uma aptidão para o discernimento (conforme lê Marilena Chauí): é “o primeiro sentido de que nos valemos para o conhecimento e como o mais poderoso porque alcança as coisas celestes e terrestres, distingue movimentos, ações e figuras das coisas, e o faz com maior rapidez e na memória das coisas percebidas, permitindo evocá-las com maior fidelidade e facilidade” (1988, p.38). Se o olhar é primeira forma de contato com o mundo é também o primeiro que precisa passar por uma transformação a fim de que se possa falar numa transformação do mundo. Outro imperativo, o da ação, junta-se nessa nova proposta de José Saramago.

A abertura promovida pelo sentido herético, que comanda a existência da protagonista de *Memorial do convento*, é uma das buscas pela pluralidade das dimensões da visão: ver o aparente e o que nele se esconde. Sua dimensão política para além da desestabilização de certos discursos determinantes, é a de perceber e oferecer ao outro, as nuances, singularidades, descontinuidades, as perspectivas distintas, as experiências dissidentes, desviantes, formadoras da totalidade do mundo e mantenedoras de determinadas verdades. A verdadeira aceção do olhar passa pelo reconhecimento reflexivo do mundo, comprovando assim o que em, *A jangada de pedra* leva a personagem Pedro Orce a compreender tal fenômeno dessa maneira: “cada um de nós vê o mundo com os olhos que tem, e os olhos vêem o que querem, os olhos fazem a diversidade do mundo e fabricam maravilhas, ainda que sejam de pedra, e as altas proas, ainda que sejam de ilusão” (SARAMAGO, 1988, p. 207). Nesse sentido o olho é o enferme do mundo.

4. E, por que a faculdade de olhar encontra sua síntese no *Ensaio sobre a cegueira*? Neste romance, todos os habitantes de um lugar são

atingidos por uma epidemia não-convencional: ao invés de caírem numa cegueira definida pela escuridão, como é patologia das perdas de visão comuns, as pessoas são acometidas por um excesso de luminosidade, são mergulhadas num mar branco. Não se trata, portanto, de uma perda do olhar, mas de uma impossibilidade de enxergar – instaura-se o olhar sem ver. Esta construção, apesar de inovadora porque não é apanágio da distopia e nem da utopia, encontra suas bases numa sorte diversa de outras representações literárias que como José Saramago um dia pensaram sobre a possibilidade de uma cegueira coletiva. Mas, outro diferencial do romance é que ele rompe com o possível para atestar que, sim, estamos todos cegos – cegos que, vendo, não veem. Como num ensaio, faz dessa constatação sua tese. E ao contrário do que possa parecer à primeira vista, que se constitua uma obra cuja referência é cobrar uma estagnação da epidemia ou retorno à normalidade de antes – tal como propuseram os autores das grandes distopias do passado (Orwell, Huxley, Wells) – o interesse aqui é compreender até onde essa cegueira os levará. Por esta razão é que a obra em questão não oferece outra saída ao leitor se não a de interpretá-la como uma metáfora sobre uma condição específica ou um modo específico de ver (para recuperar as palavras de *Claraboia* e *História do cerco de Lisboa*) e que aqui assume-se enquanto alegoria, parábola, sobre alguns dos sintomas sociais na contemporaneidade como a perda da percepção e da sensibilidade dos indivíduos. Dentre a quantidade diversa de situações que corroboram essa compreensão, podemos citar: o oportunismo de uns sobre os outros; o medo, o poder e a indiferença nas relações; a insignificância do outro; o comodismo do homem preso a um *establishment* que zela pela vida pautada na repetição dos gestos; e o totalitarismo do Estado sobre os indivíduos. Todas elas são sintomas de, numa era de opacidade da visão e de individualismos, uma miopia ética.

Se a metáfora é uma das mais geniais porque capta o espírito de seu tempo, o qual a vista dificilmente consegue se fixar em algo importante, ela constata outra dimensão daquilo que corremos o sério risco da perda: da capacidade de reagir ao mundo em nossa volta, presos que estamos numa condição na qual somos transparências uns para os outros. Embora

as grandes catástrofes da humanidade, por exemplo, tenham revelado que o espírito humanizador (aquele que reconhece o outro como seu semelhante) ainda não foi totalmente liquidado pela apoteose do indivíduo, é notável que, para as pequenas atitudes cotidianas ele tem estado atribulado por uma letargia contínua e é basicamente sobre isso a que se dedica este romance de Saramago. Falamos, portanto, de uma particularidade da visão, que é a do próprio indivíduo, e nos desajustes que essas pequenas individualidades quando tornadas coletivas são capazes de produzir. A partir disso, o que faz o escritor é traduzir, pelo tema da visão, todo um paradigma sobre o homem contemporâneo – opera-se entre a escuridão da atmosfera de *Memorial do convento* e a branquidão do *Ensaio sobre a cegueira* um trânsito entre o apagamento total da razão para o seu apogeu ou seu excesso. Entretanto, declínio e o apogeu não estão na pauta de uma transformação das sensibilidades ou das faculdades visuais, mas a permanência num labirinto cuja fatalidade é a destruição do homem pelo homem. Nas duas condições prevalece uma obnubilação dos sentidos e os indivíduos são limitados da percepção sobre sua existência e dos elementos que, silenciosamente, a determinam. A sociedade do *Ensaio* é a da era que elegeu para si a ideia da informação como ordem esclarecedora do mundo, mas é seu excesso que torna homens e mulheres perdidos, de sentidos suspensos, logo, endurecidos pelos velhos sectarismos da Idade das Trevas que agora aparecem traduzidos na naturalização de tudo.

Pelo apagamento da visão interventiva, os elementos que determinam as bases estruturais da civilização tornam-se ruína, um a um – “Só num mundo de cegos as coisas serão o que realmente são” (SARAMAGO, 1995, p.128); o romancista então dissecava meticulosamente as fragilidades nas quais com a última das certezas apoiamos-nos para a manutenção de um estamento padrão que só ilusoriamente se apresenta enquanto ordem. O apagamento da vista obrigará todos a compreenderem que sozinhos estão condenados ao degredo, ao inferno e à loucura. Não é que o outro seja, por oposição a sentença existencialista de Jean-Paul Sartre (“L’enfer, c’est les autres”) o paraíso – mas é o espelho no qual me reflito para compreender a mim e ao outro. Sem essa relação de alteridade, toda

estrutura, mesmo aquela fundada num autoconhecimento (um dos clichês do nosso tempo) está fadada à ruína, porque não há homem (e, logo, sociedade) sem alteridade.

No percurso que um grupo de cegos, guiados por uma mulher, a única não atingida pelo mal branco, descontrói-se a ideia – imperativo no mundo, comum tanto no *Memorial* quanto no *Ensaio* – de que há fora de nós e da órbita ocular um mal necessário a ser combatido ou evitado. A mulher do médico (e esse grupo de cegos, para eles será sua grande descoberta), como Blimunda pertencer ao raro ajuntamento dos que têm ciência de que nada está além, no limite onde o olho não alcança, nos mundos hostis, porque o olho é um delineador através do qual o invisível torna-se visível: a percepção (*percipio*) é captar (*capio*) e se dá, antes, com os olhos. Depositar a consciência fora desse circuito visível e invisível do olho, é ilusão, autoengano – é necessário buscar dentro nós e no outro o que de nós e em nós se nos oculta e o olho é elemento de perseguição. Fora de qualquer apelo mesquinho, “o buscar dentro de nós” deve ser compreendido como gesto de significação sobre a construção de outra consciência, outro modo de percepção visual: ver para reelaborar. Tanto que não apenas os do grupo que sobrevive a epidemia adquirem outra percepção acerca da pertença ao coletivo como individualmente cada um será, também, outro.

Significativo, nesse itinerário de transformações, em que o olho cego esgarça as linhas determinadoras das dicotomias ou um retorno à origem da dicotomia enquanto relação dialética e não de oposição conforme tem sido compreendido desde o império da dualidade platônica, são dois episódios ocorridos com a rapariga dos óculos escuros, uma das figuras entre as conduzidas pela mulher do médico: a atitude de ferir com o salto a coxa de um cego que lhe alicia, ferimento que leva o aliciador à morte e a rapariga à necessidade de conviver com a consciência culpada sobre seu ato e o gesto de adoção do menino estrábico. Em todo o romance essas personagens estão entre o limite do mal e do bem para tratar de citar uma das dicotomias mais recorrentes no desenvolvimento de nossa civilização, olham para si como habitadas pelas dualidades do mundo e não determinadas por um outro polo.

O reparar do *Ensaio* se secciona em pelo menos duas vias: uma que vai do indivíduo para o coletivo, isto é a dimensão ético-política do ato de ver=reparar aludido noutra ocasião neste ensaio, e outra que vai do mundo para o indivíduo. É a separação entre uma e outra ordem que leva a confirmação da cegueira quando compreendemos por esta como um desvio do olhar e sua incapacidade de perquirir a matéria vista. O universo desse romance é de extrema luminosidade – não é mais o trevoso das formas do *Memorial do convento*. Há nessa constatação matéria sobre o que significam os desvios da visão; num tempo tínhamos talvez o privilégio de saber quais eram os vultos do mal, agora eles não estão onde achamos que estão e podem se manifestar em toda a parte.

O olhar da mulher do médico não significa qualquer vantagem: ver o que o outro não vê, como o liberto da caverna, resulta igualmente numa condenação: “tu não sabes o que é ver dois cegos lutarem”; “Se tu pudesses ver o que eu sou obrigada a ver, querias estar cego” (p.135); “De que me serve ver. Servira-lhe para saber do horror, serviria-lhe para ter desejado estar cega, nada senão isso” (p.152). Saramago analisa assim a dupla dimensão do olhar=ver: apalpar as formas do mundo e compreendê-las em sua ampla dimensão; e descobrir-se, ante o horror e a cegueira do outro, sua limitação no mundo. E a dupla dimensão da cegueira: a limitação do homem no mundo e a necessidade de apreensão das coisas por outra maneira de ver. Novamente, somos conduzidos ao impasse dialético segundo o qual a visão e a cegueira não são estágios no qual um se apresenta em oposição ao outro.

O impasse instaurado não significa uma destituição de outra visão sobre o mundo, mas a constatação entre o limite da alienação e da desalienação – algo que se justifica, por exemplo, no mito da caverna, de Platão, entre está preso no mundo das sombras e está livre mas sem a possibilidade de resgatá-los há uma continuidade segundo a qual não se oferece como uma solução definitiva, dentre uma condição e outra, sobre nossa condição no mundo. Que lembremos da variação dialética como paradigma proposto por Saramago sobre o olhar, porque entre determinações, entre a certeza cega das coisas e a lucidez sobre elas, o que nos é necessário é uma permanência desassossegadora. Jamais a condição de confortáveis

no mundo. Assim, de figuras libertas das sombras, o olhar da mulher do médico, como o olhar de Blimunda, são maneiras não condizentes com uma verdade absoluta do mundo. Isto é, são alertas, paradigmas, para os que cegos da desrazão ou o deslimite da razão.

Enquanto a civilização deixa de ser um conceito referente a ordem do homem no mundo, esta mulher de olhar preservado é quem busca fazer-se ponto de referência – isto é, está no indivíduo, não na coletividade algum gesto de revisão sobre o mundo. Seu olhar é uma negação para as crises propagadas pelos os do poder, tanto que lhe tomarão como bode expiatório da crise política instaurada noutra tempo – em *Ensaio sobre a lucidez*, romance distópico sobre o fim da unidade do Estado democrático, a mulher do médico é sacrificada em nome da manutenção de um *status quo*. E a esta negativa chama-se preservação da moral. Suas ações, entretanto, não respondem por um ideal, nem atendem ao epígono da benevolência cristã; ou seja, sua moral é uma revisão das convenções construídas e sedimentadas ao ponto de a existência ser mesmidade e esta, por sua vez, sem esperança: “a cegueira também é isto, viver num mundo onde se tenha acabado a esperança” (p.204).

À pergunta o que devo fazer dos moralistas ela oferece uma autonomia ética, baseada na atitude, alheia ao sentido transcendente. Ou seja, ao o que devo fazer, ela diz o que quero fazer. Esta nova indagação é fundamentada nos princípios escassos à sociedade da cegueira branca sobre os quais perfilamos: a vontade de ação, o fazer e a alteridade. Assim, a visão proposta em *Ensaio sobre a cegueira*, ver=reparar, é ação, é estar para o possível e atento às necessidades de seu tempo, conforme demonstra a mulher do médico numa das indagações no interior de uma discussão com o companheiro sobre a possibilidade de revelar aos cegos que ela vê: “E tu, como queres tu que continue a olhar para estas misérias, tê-las permanentemente diante dos olhos, e não mexer um dedo para ajudar” (p.135). Trata-se de um questionamento tomado pelo desejo de agir no tempo que lhe aflige e não tem como pressuposto uma autoafirmação do eu sobre o outro mas uma confirmação sobre seu esforço para o outro: “Se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais” (p.119).

Mas o excesso de visão, não é ainda o fim catastrófico da humanidade. O olho também permite-nos fabricar maravilhas – recordemos o eco do pensamento de *A jangada de pedra*. O que nos falta é uma reeducação do olho. Por isso, a suspensão da visão como um meio de purgação, um espaço em branco habitado por “animais cegos” até que sejam ou sintam-se capazes da tomada de consciência sobre o que veem, como veem, por que veem, fundamentais para outra condição no mundo. Uma reeducação ocular e do pensamento. O humanismo do escritor o impossibilita jogar fora todas as cartas e não apostar numa ressurreição do homem pelo homem; a impossibilidade de uma convergência do olhar para as utopias coletivas não significa o apagamento total da visão sobre a importância dela para a civilização. A cegueira adquire então a dimensão de uma hecatombe, um passo de travessia entre um modo e outro de vida, a renovação do mundo esperada do indivíduo cuja existência esteja à serviço da ação. A razão do declínio da civilização passa por um declínio da capacidade da visão – logo, uma renovação possível precisa passar por uma construção de outro modo de ver, liberto das determinações impostas e autoimpostas. Não há um fim onde é possível chegar. A civilização não é lugar, é um processo, uma conquista em trânsito entre o ponto que estamos e a possibilidade.

5. Aí reside o zênite acerca do olhar na literatura de José Saramago: pela confluência entre as diversas linhas expressivas sobre a faculdade da visão, dentre elas, ver enquanto tomar fé do mundo e ver enquanto ação sobre o mundo, *Ensaio sobre a cegueira* é ponto de chegada e de partida para uma leitura sobre o tema tanto na elaboração da literatura quanto do pensamento do escritor português. Não está em questão um retorno à ordem positivista do passado – na atual conjuntura não há espaço para saudosismos. A narrativa saramaguiana compreende as transformações diversas porque passam a sociedade e a impossibilidade de um retorno à totalidade e encontra nessa ruptura que deu lugar ao multiculturalismo numa das conquistas dessa civilização, entretanto, cobra-nos a responsabilidade de não nos deixarmos à mercê da visão alheia. A pluralidade só estará assegurada se formos capazes de tornar relevante nossas maneiras

diversas de ver o mundo. Não é gratuitamente que, entre assumir para o grupo que não perdeu a capacidade de ver e conviver com o silêncio sobre, a mulher do médico escolha justamente a segunda possibilidade; não se trata de omissão e sim de compreensão que todos devem por sua própria conta reaprenderem o mundo. A revisão do olhar significa a liberdade do homem, exercício pelo qual nunca deve deixar de ter como desafio – e sua mais sincera intervenção política consiste em impulsionar o outro à liberdade. Disso, não poderão acusar a mulher do médico.

As perspectivas do olhar em Saramago, portanto, estão ligadas às do pensamento grego: porque se propõe a maneiras diferentes de ver e cada uma delas conforma uma educação do olhar, ou ainda, uma nova dimensão do conhecer. Sabedor de que esse processo se deu a partir da transformação do ver físico para o metafísico, sua renovação se apresenta da variação da contemplação para a ação e compreende essas duas estruturas como forças dialéticas. Um processo não destoa do outro porque a condição do homem é estar-no-mundo e esta, por sua vez, depende definitivamente, da maneira como o concebe, como o conhece, reconhece, subverte e redefine suas fronteiras. “Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem”. A passagem da experiência de ver à explicação racional dessa experiência é um limite desse retorno e poderá resultar ou não numa profunda transformação.

José Saramago, além de nos propor interrogações sobre a cegueira ou nos apresentar outros sentidos sobre o exercício da visão, ofereceu-nos por esse tema uma reflexão lúcida sobre o nosso tempo bem como deixa-nos apelo à visão. É possível dizer que a literatura, segundo o escritor, prima ou deve primar, pela libertação do trivial, tal como para Montaigne, de quem, à obra, o escritor revela estar sempre a voltar como leitor (cf. Aguilera, 2010), a filosofia é libertar-se do comum. A necessidade de termos olhos quando outros já o perderam, patente no *Ensaio sobre a cegueira*, deve ser tomada aqui como uma responsabilidade do (seu) leitor, sempre necessário de libertar-se (e libertar os outros) do que o cega, do que o impede ajuizar livre e ponderadamente sobre as coisas, rompermos, assim, com a ordem do pensamento raso, simplista, sectarista a que estamos porque nascemos condenados.



## Referências

- AGUILERA, F. G. (Org.) (2010). *As palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BOSI, A. (1988). Fenomenologia do olhar. In Aduino Novaes (Org.), *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CHAUÍ, M. (1988). Janela da alma, espelho do mundo. In Aduino Novaes (Org.), *O olhar*. São Paulo, Companhia das Letras.
- LUKÁCS, G. (2000). *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34.
- SARAMAGO, J. (1995). *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (1996). *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (1997). O cego do harmónio. In *Deste mundo e do outro*. Lisboa: Caminho.
- (2007). *Memorial do convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

(Página deixada propositadamente em branco)

PIERO CECCUCCI

*(Universidade de Florença)*

ORCID: 0000-0001-5254-1886

**“NO DIA SEGUINTE NINGUÉM MORREU”  
REALISMO FANTÁSTICO-MARAVILHOSO – IRONIA  
E ALEGORIA EM *AS INTERMITÊNCIAS*  
DA MORTE DE JOSÉ SARAMAGO**

**“NO ONE DIED ON THE FOLLOWING DAY”  
MAGICAL/MARVELLOUS REALISM – IRONY  
AND ALLEGORY IN JOSÉ SARAMAGO’S  
*DEATH WITH INTERRUPTIONS***

A ironia estimula a inteligência; desperta um eco  
fraternal, compreensivo, inteligente.

*(Vladimir Jankélévitch)*

De um ponto de vista semântico, a outra forma que  
sempre se confunde ou combina com a ironia é a  
alegoria e, mais uma vez, por razões óbvias. Ambas  
envolvem dizer uma coisa e querer dizer outra.

*(Linda Hutcheon)*

Não há ironia sem melancolia.

*(José Saramago)*

**RESUMO:** José Saramago neste romance, e à sua maneira, parece entrar em diálogo aberto com o leitor sobre um dos temas mais perturbadores da psique humana: o da morte e da sua acção assustadora, pois, a ninguém é consentido escapar, aquando ela chegar, ao próprio destino. Neste romance, de facto, o autor convida o leitor a reflectir sobre a morte, vista de outra perspectiva, ou seja, como um mito fantástico

que, nascido na noite dos tempos mitológicos, se representa como figura horrendamente infernal que estabelece o fim da vida de todos os seres vivos. Sendo esta a fábula de fundo da narração, Saramago articula magistralmente o seu discurso em três segmentos. No primeiro nos conta as repercussões do desaparecimento da morte nas cidades e no campo e as reações sócio-políticas diante a estranheza de tal fenómeno; no segundo segmento a morte é personificada, enviando uma carta de insólita cor violeta para anunciar ao destinatário que ela voltou e que este infeliz terá oito dias para arrumar a sua vida particular e pública e para, finalmente, morrer, no terceiro, um violoncelista, que tinha recebido a terrível missiva, entra em diálogo maravilhoso – segundo a definição conhecida de Todorov – com o negro anjo da morte, de maneira que este se torna uma figura humana cheia de sentimentos, próprios da natureza humana. Com o presente trabalho, portanto entende-se investigar sobre o discurso narrativo encenado, para focar os elementos fantásticos e maravilhosos, com que o escritor – alternativamente – parece envolver neles o leitor, para que tome conhecimento – segundo o pensamento do Saramago – da filosofia de fundo que sustenta, desde sempre, a organização político-religiosa e económica da sociedade humana.

**Palavras-chave:** Saramago, Morte, Suspensão, Retorno, Maravilhoso.

**ABSTRACT:** In this novel José Saramago, in his own fashion, seems to engage in an open dialogue with his readers on one of the most unsettling themes around the human psyche: death and her frightening work, because no one is allowed to escape his/her own destiny when she arrives. In this book the author invites the reader to reflect on death from another perspective: as a fantastic myth which, born in the mythological dawn of time, represents herself as a terribly hellish figure that establishes the end of life for every living being. Against the background of this narrative fabula, Saramago organizes his masterly story in three parts. In the first, he narrates the repercussion of death's disappearance in the town and the country, and the socio-political reactions before the strangeness of such a phenomenon; in the second, death is personified, once she sends an unusually purple letter to announce its unfortunate addressee that she is back and therefore he has eight days to sort out his public and private life, before finally dying; in the third, a cello player, who had received that terrible letter, undertakes a 'marvellous' (according to Todorov's definition) dialogue with the black angel of death, to the point that the latter is transformed into a human figure fully capable of human feelings. This article intends to investigate Saramago's narration and to focus on its fantastic and marvellous elements: these are alternately employed by the author to involve his

readers, so that they can acquire a knowledge of the background philosophy which has always supported the political, religious and economical organization of human society.

**Keywords:** Saramago, Death, Suspension, Return, Marvellous.

As reflexões dos dois estimados estudiosos da ironia, como figura lógica, e a conceptualmente mais abrangente do Nosso escritor, aqui homenageado, postas em epígrafe, vêm colocar sobre a discussão em volta do tema de fundo do presente Congresso Internacional “José Saramago: 20 anos com o Prémio Nobel”, a questão da utilização e da valência de enunciados da ironia e da alegoria na essência própria da escrita saramaguiana tão intensa e, ao mesmo tempo, fortemente alusiva no discurso antifrástico encenado, constituindo-se quase como idioleto próprio do escritor português nas suas enunciações. Na sua maneira de dizer. Do seu modo de se colocar em sintonia com o destinatário, ao qual pede perspicácia e partilha de opinião. Podemos afirmar, de facto, que o frequente recurso às duas conhecidas figuras retóricas, se caracteriza, sobretudo com a ironia mas também de certo modo com a alegoria, como modalidade discursiva permanente em Saramago, desde os seus primeiros trabalhos, cobrindo a sua narrativa de enunciados antifrásticos que, transitando de obra em obra, ao longo dos anos, até a sua morte, conferem pleno significado ao seu discurso filosófico, na maioria dos casos implícito, exigindo ao destinatário uma inteligente decifração conotativa de segundo grau. Precisamente, a alegórica e, como já sublinhado, a que é consubstancial à sua escrita, que é a ironia.

O próprio Saramago repetia habitualmente:

Esta expressão sisuda e seca que passeio pelas ruas engana toda a gente. No fundo, sou um bom sujeito, com uma só confessada fraqueza de má vizinhança: a ironia. Ainda assim, procuro trocar-lhe as voltas e trato de trazê-la à trela para que a vida não se me torne em demasia desconfortável. Mas devo confessar que ela me vale como receita de bom médico sempre que a outra porta de saída teria de ser a indignação. Às vezes o impudor é tanto, tão maltratada a verdade, tão ridicularizada a justiça, que se não troço, estouro justíssimo furor. (AGUILERA, 2010: p. 19)

Com efeito, a ironia, para nos determos agora sobre este *tropos*, que no Nosso Autor assume várias valências enunciativas a segunda das possibilidades de referência dos interlocutores a conhecimentos e valo-

rizações partilhados, na inversão de sentido efetuado, ela desdobra-se num contínuo fazer e desfazer do sentido em tensão dialética entre o individual e o coletivo, conforme ao tipo de destinatário atual ou virtual a que os sinais próprios da ironia são destinados. Frequentemente, como veremos mais adiante em, *As intermitências da Morte*, a enunciação irónica assume formas lúdicas e de riso, enquanto o alvo, como iremos verificar mais adiante, se configura como ente governativo ou religioso, detentor do poder abusado.

Neste sentido, é imprescindível sublinhar o quanto, na escrita saramaguiana, a par da ironia, sobretudo no romance em análise, a alegoria desempenha um papel denotativo importante. Assim, de um ponto de vista semântico e retórico, ambas nos são apresentadas como irmãs, na medida em que na enunciação veiculam um significado mais profundo e oculto. Como acontece com a ironia, na própria alegoria o dito desdobra-se como inseparável do não-dito. Pede-se então um leitor especialista que convoque a sua melhor perspicácia e sagaz capacidade de análise para decifrar em pleno todas as possíveis significações veiculadas pelo narrador.

Bastará aqui, para se atentar no seu papel antifrástico que se desdobra abundantemente no texto «numa sequência de metáforas personificadas e em intenso discurso intertextual com histórias populares e eruditas» (AMORIM, 2013: 29), mas também intratextual, acrescentamos nós –, que se pense em *Objecto Quase*, a *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, ao *Memorial do Convento*, etc. – pois o discurso sobre a morte, embora diversamente encenado caso a caso e com modalidades antifrásticas recorrentes e mais marcadas em *As Intermitências da Morte*, testemunha no entanto um recurso frequente, no narrador, quase um envolvimento insuprimível, quase compulsivo, pelas implicações sobrenaturais ligadas a ela, em torno do tema da morte.

Parece-nos no entanto, ser imperioso chamar sobre este assunto retomado em várias obras, o quanto em *As Intermitências da Morte*, a presença de uma ampla erudição clássica que Saramago deve ter adquirido em leituras juvenis, quando lançado por uma grande vontade de aprender, frequentava à noite as bibliotecas públicas de Lisboa. Basta

pensar, aliás, no papel importante e decisivo que teve nesta obra a personificação da morte, representada na figura de Tanatos, proveniente dos mitos greco-romanos e projetada no imaginário coletivo cristão-medieval da iconografia artística.

Como testemunha Saramago, em referência à personificação fantástica da morte como personagem:

Fiquei assombrado quando descobri que quase todos os meus livros travam um diálogo com o impossível. E, para ser convincente, a obra tem de desenvolver, em termos racionais, uma história que dê sentido a um ponto de partida que não tem – afinal, não é possível esperar que a morte deixe de existir algum dia. Assim, o importante é o resultado final, que deve ser convincente. (UBIRATAN, 2005: apud Aguilera, 2010: 203)

A imagem que deste breve enunciado emerge nitidamente é a fadiga que o narrador deve ter atingido não só para tornar plausivelmente veiculável uma história completamente inverosímil, que choca contra o antigo princípio aristotélico de não contradição e, sobretudo, contra a convicta, categórica rejeição da utopia por parte de Saramago que, em várias ocasiões, em várias entrevistas ou encontros públicos, proferiu palavras de clara condenação quer de tal gênero literário quer do uso político que durante séculos se fez dele, e se faz ainda.

Contudo, em *As Intermittências da Morte*, uma veia de utopia, embora o escritor tenha pensado diferentemente, aparece sob falsas aparências, ao mesmo tempo que ventila a hipótese fantástica de uma humanização da Morte que, de fria executora de condenações à morte, adquire – *difficile dictu* – uma postura compadecida, humanizando-se e assumindo as aparências de uma belíssima mulher no pleno vigor dos seus trinta e seis anos, para ir de encontro ao amor. Saberá, então, que o amor pode ser capaz de cultivar o sonho utópico de vencer a morte? Não! Nem sequer ao amor pode ser pedido o delírio de ir para além da morte. Isto só pode acontecer na ficção literária como fuga da realidade. No entanto, em *As Intermittências da Morte* devem só registar, pela primeira vez, no Nosso Autor, com finalidades ficcionais, uma inegável cedência

à irreabilidade utópica, encenada na transfiguração de *Tanatos* em graciosa mulher apaixonada. O narrador, contudo, ciente da contradição do assunto, fica-se por ali e fecha o círculo narrativo sentenciosamente, como o tinha aberto, referindo no *explicit* que «No dia seguinte ninguém morreu». Nem se diz se a Morte, após esta breve – mas rica de ímpeto passional – metamorfose, abandonando as prováveis aparências de belíssima mulher, retomará o seu aspeto horrendo e aterrador de sempre.

Segundo Alessandra Accorsi Trindade, num estudo publicado em 2012 pela UFRGS, onde se investiga a personificação da morte em *As Intermitências da Morte*, o discurso narrativo de Saramago sobre o tema é enquadrado como «um dos grandes elementos de rutura entre a literatura portuguesa tradicional e a contemporânea e como subsídio para a reflexão acerca da realidade pós-moderna portuguesa» (TRINDADE, 2012: 123). Como se vê, o ponto focal da questão é deslocado dos *tropos* (alegoria e ironia), enquanto figuras de pensamento de segundo grau, para elementos estruturantes “acerca da realidade pós-moderna portuguesa”, etiquetando o romance aqui em estudo – coisa que certamente não tornaria Saramago feliz – como pós-moderno.

Com efeito, Saramago sempre recusou, por várias vezes, o paradigma teórico pós-moderno aplicado à sua obra, considerando o pós-modernismo uma mera “etiqueta literária” na qual não se revê.

Na verdade, embora reconhecendo nós ao ensaio escrito por Trindade uma notável e convincente capacidade de crítica literária, não podemos deixar de notar quanto isso se distancia da *questio* fundante do papel que desempenham a alegoria e a ironia – para fins de uma séria crítica textual do romance em objeto – no âmbito do discurso narrativo e da enunciação.

O processo de dessacralização da morte, pelos humanos postos em prática com mitos ou fábulas, com o fim de se libertar do medo, em *As Intermitência da Morte* torna-se literário mediante a utilização de recursos expressivos como a ironia e a alegoria que, associadas a elementos míticos e pseudo-religiosos, comunicam a toda a obra uma dimensão artística que ultrapassa os limites do facto em si e da ideologia e das várias confissões religiosas. Fundamentalmente, as duas figuras retóricas



conferem inegavelmente ao romance a possibilidade de questionar o problema da morte, desnudando-o de cada falso brilho de transcendência, de político, de religioso.

Como disse o escritor numa entrevista a José Carlos de Vasconcelos,

As intermitências da morte, no que se refere à sequência narrativa, parece-se muito, não se parecendo por outro lado nada com *A Jangada de Pedra*. Parece-se porque tem o clímax logo no início. Só que nas *Intermitências* o “tratamento” do tema faz-se de três modos distintos, dada essa divisão do livro que não o é mas como tal se apresenta aos leitores. Na primeira parte, a morte desaparece, vamos ver o que acontece, no plano social e pessoal. A segunda parte, em que a morte regressa e passa a ser anunciada, prepara a terceira, que no fundo é a que eu sempre quis tratar neste livro: a relação pessoal entre a morte e uma pessoa determinada. Não são três histórias, é como se a visão panorâmica se fosse afunilando mas conduz a três ritmos narrativos, que o leitor percebe no ritmo da frase e na velocidade com que pode ler. No fundo há alguma coisa de musical, como se começasse por um *Allegro*, passasse a um *Andante* e terminasse num *Largo*. E como o protagonista é um violoncelista, talvez o livro tenha realmente uma forte composição musical. De fato, não estou sempre a escrever a mesma obra. O que se pode talvez dizer é que estou sempre a escrever a mesma pessoa. (VASCONCELOS, 2005: apud Aguilera, 2010: 204)

Ora, debruçando-nos numa mais pontual análise textual do romance, enucleando a sua componente retórica, não podemos deixar de evidenciar a importância no discurso narrativo do papel da ironia (mais circunscrito o da alegoria), que se desdobra numa vasta extensão de modalidades, úteis para o conjunto dos processos figurativos representados. O próprio Saramago, refletindo sobre a ironia em *As Intermitências da Morte*, exclama “A ironia sempre esteve presente nos meus livros, mas creio que é, de vez em quando, que aparece desta maneira”. (SARAMAGO, 2008: apud Aguilera: 207).

No entanto, aprofundando de forma mais pertinente numa mais substancial análise textual, como referido pelo autor no excerto acima citado,

a obra subdivide-se em três narrações nitidamente distintas: na primeira, o narrador, para além de tornar o leitor informado do facto inaudito da morte que comunica a intenção de suspender, inexplicavelmente, por um lapso de tempo bastante longo – sete meses – a tarefa terrível, que lhe é confiada pelo destino, de levar à morte preestabelecida – sem distinção de sexo, de idade, de causalidade ou de motivação – os humanos que povoam um pequeno país de cerca de dez milhões de habitantes.

Contrariamente ao que se poderia esperar, a ocorrência, em vez de trazer alegria ou felicidade à população, provoca uma tal agitação social, na qual o narrador habilmente, faz entrar em cena a ironia, uma ironia de múltiplos rostos, ora subtis, ora mordazes perante as instituições políticas e religiosas; outras vezes bondosas para com as pobres pessoas indefesas; uma ironia, afinal, invasiva que investe todos os mais inesperados e surpreendentes comportamentos humanos perante um evento inexplicável, sobretudo arcano e transcendente. Dito isto, rapidamente entre os actantes começa-se inopinadamente a falar de “crise”, embora – apressa-se a esclarecer o narrador –

a palavra crise não seja certamente a mais apropriada para caracterizar os singularíssimos sucessos que temos vindo a narrar, porquanto seria absurdo, incongruente e atentatório da lógica mais ordinária falar-se de crise numa situação existencial justamente privilegiada pela ausência da morte, compreende-se que alguns cidadãos, zelosos do seu direito a uma informação veraz, andem a perguntar-se a si mesmos, e uns aos outros, que diabo se passa com o governo, que até agora não deu o menor sinal de vida. (SARAMAGO, 2014: 16).

Esta breve citação, permeada de ironia fina sobre o comportamento dos habituais maçadores, sempre prontos para falar de crise e a lamentar-se das instituições públicas, incumpridoras e ausentes sem dar uma explicação plausível do porquê a velha Átrapos tinha deposto as fatídicas tesouras, sem interromper mais o fio da vida dos humanos.

Na verdade, o narrador, acrescentando a habitual perplexidade das pessoas, não pode deixar de cobrir de ridículo o pobre ministro da saúde, no momento em que, fingindo desculpá-lo, o pinta sarcasticamente atarefado

e desorientado sobre as soluções possíveis, para tomarem mão a difícil situação, a ponto de o fazer tanto exclamar balbuciando aos jornalistas que o interpelavam, que:

Tendo em consideração a falta de elementos suficientes de juízo, qualquer declaração oficial seria forçosamente prematura, Estamos a coligir as informações que nos chegam de todo o país, acrescentou, e realmente em nenhuma delas há menção de falecimentos, mas é fácil imaginar que, colhidos de surpresa como toda a gente, ainda não estejamos preparados para enunciar uma primeira ideia sobre as origens do fenómeno e sobre as suas implicações, tanto as imediatas como as futuras. (SARAMAGO, 2014: 16)

O breve texto que citei é uma preciosidade de chata retórica política, que denuncia com mordaz ironia toda a incapacidade do governo em afrontar o problema, entrincheirando-se atrás de reuniões fantomáticas e inúteis, quase a dar a imagem ao país de diligências sobre o inopinado evento. A realidade é que o governo tateia no escuro e o narrador não pode deixar de desmascarar a incapacidade da instituição personificada pelo pobre e infeliz ministro, sublinhando que: “o conhecido impulso de recomendar tranquilidade às pessoas a propósito de tudo e de nada, de as manter sossegadas no redil seja como for, esse tropismo que nos políticos, em particular se são governo, se tornou numa segunda natureza, (...) levou-o a rematar a conversa da pior maneira” (Saramago, 2014: 16-17).

Todavia o *clou* irónico narrativo evidencia-se em toda a sua vacuidade intelectual (mas também intelectual), aquando o narrador encena um ameno, ridículo diálogo telefónico entre o primeiro ministro e o cardeal primaz do País. Ao sujeito da enunciação não escapa a irrepetível ocasião de ironizar com as mais importantes autoridades da comunidade nacional, parodiando e ironizando a sua linguagem burocrática formal, completamente vazia conceptualmente, ocorrida telefonicamente entre as duas ilustres “personagens”. Escreve Fernando Gomez Aguilera:

A lucidez que se atribui às narrações e às posições públicas do autor encontra nesse recurso uma de suas molas singulares, até se constituir em traço definidor

de sua personalidade. Assim evidenciou a Academia Sueca, em sua justificação, quando, em 1998, o considerou merecedor do prêmio Nobel. Compassiva ou cáustica, suavizada ou severa, reflexiva ou analítica, a ironia costumava participar da comunicação de suas ideias atuando como catalisador de sua invocação ao leitor para que se implicasse numa perspectiva particular de análise e de compreensão do real, com frequência questionadora, matizada com o humor, unida com o sarcasmo à medida que passavam os anos. Sendo sempre um sinal de agudeza, a ironia sublinha o ponto de vista elevado do escritor, como fica patente ao longo de toda a sua obra, e resulta particularmente perceptível em *As Intermitências da Morte*. (AGUILERA, 2010: pp. 148-149).

Situação, esta, que se vê com particular clareza no diálogo, que ocorre na primeira parte do romance entre estas duas máximas autoridades do país, guardiães, o primeiro, do andamento do governo, e o segundo, da manutenção da ligação espiritual que une dogmaticamente o povo cristão ao seu eminente pastor, do qual depende a prosperidade da igreja católica e a catequese dos fiéis. Vejamos uma breve passagem, escolhida entre as mais emblemáticas e deliciosas do diálogo parodiado ironicamente pelo narrador:

(...) no automóvel oficial que levava [o primeiro-ministro] a casa, recebeu uma chamada do cardeal, Boas noites, senhor primeiro-ministro, Boas noites eminência, Telefone-lhe para lhe dizer que me sinto profundamente chocado, Também eu, eminência, a situação é muito grave, a mais grave de quantas o país teve de viver até hoje, Não se trata disso, De que se trata então, eminência, É a todos os respeitos deplorável que, ao redigir a declaração que acabei de escutar, o senhor primeiro-ministro não se tenha lembrado daquilo que constitui o alicerce, a viga mestra, a pedra angular, a chave de abóbada da nossa santa religião (SARAMAGO, 2014: 18-19).

À reprimenda, bastante dura, do cardeal, o pobre primeiro ministro, como um estudantezinho sem meios, balbucia desculpas ridículas, retratando, como não ditos, os enunciados do comunicado. Ao que o cardeal levanta o tom da reprimenda, exclamando, no limite da paciência: “Sem

morte, ouça-me, senhor primeiro-ministro, sem morte não há ressurreição, e sem ressurreição não há igreja” (*IBIDEM*). Ao confuso e desorientado chefe do governo não resta mais que sair-se com um ‘Ó diabo!’, completamente a despropósito; exclamação esta, de desconcerto que o coloca definitivamente numa posição subalterna perante o eclesiástico, tanto que este repentinamente o repreende, obrigando-o a fazer recurso, como um garoto, à ridícula mentira: “Estava calado, eminência, provavelmente terá sido alguma interferência causada pela eletricidade atmosférica, pela estática, ou mesmo um problema de cobertura, o satélite às vezes falha” (*IBIDEM*). À luz deste balbuciar farsante, não será difícil entrever o sorriso irônico do narrador, ao qual não parece verdade pôr a ridículo tanto o político, que decerto exhibe escassa inteligência, como o arrogante cardeal, o qual, valendo-se da fraqueza dialética da contraparte, carrega a dose, subindo o tom da reprovação:

Como lhe veio à cabeça que deus poderá querer o seu próprio fim, afirmá-lo é uma ideia absolutamente sacrílega, talvez a pior das blasfêmias. (...) senhor primeiro-ministro, nós (enquanto igreja, *n.d.r.*) ponderamos muito antes de abrir a boca, não falamos por falar, calculamos os efeitos à distância, a nossa especialidade, se quer que lhe dê uma imagem para compreender melhor, é a balística, Estou desolado, eminência, No seu lugar também o estaria (*IDEM*, 2014: 19).

Tendo em conta o breve espaço de tempo concedido aos relatores, creio ser necessário não ir mais além na referência por inteiro do diálogo, considerando suficiente, hermenêuticamente, o que aqui reporte. Creio que baste, para fechar, recordar brevemente a saudação de despedida dos dois actantes. “Boas noites, eminência – disse o político – desejo-lhe um sono tranquilo e reparador, boas noites, senhor primeiro-ministro – responde malévolo e no mínimo cáustico o religioso – se a morte resolver regressar esta noite, espero que não se lembre de o ir escolher a si (*IDEM*, 2014: 21). Por causa desta saudação de despedida do cardeal, podemos imaginar, por parte do político, uma nota silenciosa de todos os esconjuros possíveis.

Não há dúvida que na presente obra o escritor mostrou toda a sua habilidade de narrador, dominando o enredo sempre de modo coerente, conferindo amplo espaço à ironia e à alegoria que, podemos dizer, funcionam, em modo congruente, quase como adesivo de todo o discurso.

Será, no entanto, útil recordar, a propósito das afirmações do prelado, uma clara afirmação do escritor, enquanto dá provas de conhecer bastante bem as verdades reveladas e assumidas como dogmáticas da igreja católica, ao declarar: “O problema da Igreja é que ela necessita da morte para viver. Sem morte não poderia haver Igreja, porque não haveria ressurreição. As religiões cristãs alimentam-se da morte. A pedra angular sobre a qual assenta o edifício administrativo, teológico, ideológico e repressor da Igreja desmoronaria se a morte deixasse de existir” (SARAMAGO, 2014: 38).

Trata-se, afinal, a meu ver, também de uma forma de resposta a todas as críticas recebidas, a metade do seu percurso experiencial de escritor, ao mesmo tempo que tinha começado a mudar a organização e as modalidades escriturais, no momento em que, tendo rompido com a forma tradicional de narrar, tinha inovado a estruturação do diálogo e o uso consolidado da pontuação.

Assim, a fim de responder às críticas verdadeiramente superficiais, talvez também incipientes, de muitos detratores ligados à *entourage* político-social, mas também católico do País, o autor/narrador envolve com uma venenosa ironia um pobre diabo de gramático, consultado por vários jornais, aquando este se tinha aventurado numa ridícula análise da escrita da autora da “carta cor violeta”. Como parece evidente, o escritor, *mutatis mutandis*, aproveita a oportunidade para troçar dos seus detratores, que a isso se tinham arriscado sem qualquer conhecimento de causa em análises estilístico-filológico-linguísticas, para condenar no plano da escrita – não podendo cimentar-se no plano filosófico – o seu maior escritor que, para sua máxima vergonha, seria condecorado daí a pouco tempo com o Prémio Nobel.

Mas ouçamos-lhe diretamente o relato, não isento – como habitualmente – de pungente ironia, reconhecendo nas teses imprevidentes do gramático, convocado *ad hoc* pelo narrador, o centro das críticas que

anos atrás tinham sido endereçadas, com máxima ignorância filológica, por diversos jornais adversos, dos chamados operadores culturais e, sobretudo, coisa ainda mais deprimente, por membros do governo ou da hierarquia eclesiástica:

Segundo a opinião autorizada do gramático consultado pelo jornal, a morte, simplesmente, não dominava nem sequer os primeiros rudimentos da arte de escrever. Logo a caligrafia, disse ele, é estranhamente irregular, parece que se reuniram ali todos os modos conhecidos, possíveis e aberrantes de traçar as letras do alfabeto latino, (...) mas isso ainda se perdoaria, ainda poderia ser tomado como defeito menor à vista da sintaxe caótica, da ausência de pontos finais (...), da virgulação aos saltinhos e, pecado sem perdão, da intencional e quase diabólica abolição da letra maiúscula (...). (SARAMAGO, 2014, p. 123)

Mas há mais. O Nosso Autor, após o *Ensaio sobre a Cegueira*, nos romances posteriores, tinha cessado de indicar as personagens com um nome próprio, individualizando-

as por ofício ou profissão que desempenham. De facto, em *As Intermittências da Morte* a personagem humana mais bem definida é o “violoncelista”, que ressalta no narrado, não pelo nome próprio, omitido pelo narrador, mas pela sua profissão de artista musical. O *escamotage* narratológico, frequentado pelo autor durante anos, serve para dar maior ressaltado e profundidade caraterial à personagem, mais do que teria obtido, recorrendo ao nome próprio. Realmente, se ao violoncelista tivesse sido adicionado um nome qualquer, dificilmente se teria desenhado na cena do discurso narrativo de modo mais marcado daquele que lhe confere a profissão que exerce. Esta é uma sagaz, indireta modalidade de responder, ironizando de novo, às críticas recebidas.

Entanto, voltando à análise do romance, tais modalidades de escrita favorecem-nos a entrada na segunda parte do romance, marcada pelo regresso da morte, que retoma a pleno ritmo as suas hórridas mansões. Com uma diferença, porém, porque na sessão seguinte da narração, a terceira, a morte, pondo de parte a tarefa de sempre, é absorvida por outros interesses que a irão levar a tomar um inusitado caminho,

induzindo-a, coisa nunca ouvida, a enamorar-se, a conhecer a paixão, provando também o prazer físico do amor – por ela desconhecido – que a perturba.

É, portanto, nesta última parte da narração que, através de um processo consciente de metamorfose, a morte chegará sem hesitações a uma mudança física, humanizando-se e, como acima recordado, assumindo o aspeto de “uma mulher ao redor dos trinta e seis anos de idade e formosa como poucas”. (SARAMAGO, 2005, p. 188).

Assim, podemos notar que é mesmo nestas passagens narrativas, que o romance se encaminha para as conclusões, dando testemunho de uma recuperação por parte do autor da figura conceptual da utopia, um tempo por ele fortemente adversada<sup>1</sup>, como responsável de tantos males no mundo. Claro que, aqui, como temia Saramago, não se fala da utopia-sonho, de tal modo exicial no século XX por ter dado livre curso a regimes totalitários e iliberais, responsáveis pelas duas funestas guerras mundiais, causando um total de quase sessenta milhões de mortos. No século passado – todos o sabemos, e sabia-o também o escritor – não se tinha concretizado a utopia, mas o seu contrário, uma horrenda distopia; não o bom-lugar como sugere o étimo da palavra-conceito, mas o não-lugar; não se pôs em marcha a sociedade boa, isto é, justa e fraterna, portanto humanística, mas a não-sociedade, isto é, perversa e anti humanística. Como sugere Arrigo Colombo, no século passado não existiu: “um projeto *real*, concreto, tanto quanto o estender-se e fazer-se da historia, finalizada ao crescimento do homem, à humanidade, *humanitas, homo humanus*. (COLOMBO, 1987: 137). Como, aliás, deixa entender a *fábula* do romance saramaguiano, aqui em análise, em cuja ficção da humanização da morte se fecha *in nuce*, sobretudo no repetido ato físico do amor, o seu *ethos*, que mais não é, fora da ficção narrativa,

---

<sup>1</sup> Saramago questionou e combateu energicamente o conceito de utopia, contrapondo a ela a responsabilidade diante do presente e sua transformação. Suas convicções adquiriam a forma de um materialismo radical do aqui e agora, ampliado para o futuro imediato. (...) Coube-lhe, assim, projetar-se como intelectual *engagée*, envolvido, permanentemente alerta para a ética, com uma perspectiva, de quem se esperava que dissesse o que pensava. No seu caso, preservando a autonomia da literatura – a qual, como se afirmava de forma reiterada, não pode nem é de sua natureza assumir a missão de salvar o mundo. (Aguilera, 2010: 221)



senão a evolução do sentido do humano, do seu grau de humanização. Este é um artifício discursivo curioso, que permite a um escritor hábil, para além de douto, como Saramago, sair do possível *impasse* narrativo, em que inevitavelmente se teria encontrado se não tivesse inventado a solução genial, ainda que fantástica – segundo a lição terminológica de Tzvetan Todorov – de adiantar *velas erguidas* na irrealidade de uma história fabulosa que, progressivamente, é aceite pelo leitor, conduzido quase pela mão, página atrás de página, habituando-o ao inverosímil que se torna verosímil, real. De resto, como afirmava o Nosso Autor em 1984, sobre a sua visão do “fantástico”:

E se é certo que quer o *Memorial do convento* quer *O ano da morte de Ricardo Reis* introduzem elementos de fantástico, também o que é o fantástico passa neles por um processo de realização, no sentido de o tornar real. Desejo que o leitor, mesmo sabendo que uma coisa é fantástica, a encare como real. Não é o fantástico pelo fantástico, mas o fantástico enquanto elemento do próprio real e integrando-se nele. Não se trata de uma complacência minha face ao fantástico, mas de um modo de tornar mais rico, mais denso, mais florestal – o real. (SARAMAGO, 1984. Apud AGUILERA, 2010: 184).

Embora nas páginas conclusivas de toda a história narrada seja posta em cena uma série de episódios, que desde logo se revelam completamente incríveis – a morte que se humaniza em mulher jovem e graciosa, que se enamora de uma personagem; o violoncelista, figura bastante aborrecida, na sua modéstia desajeitada e inibida e que no entanto, recebe a simpatia do narrador e, de conversa do leitor, a narração toca o *clou* da invenção fantástica que, porém, como dito acima, não causa estranheza ao destinatário já habituado a acolher o inverosímil, introduzido *ex abrupto* pelo sujeito da enunciação desde o *incipit* absolutamente surpreendente “no dia seguinte ninguém morreu”, que tinha causado “nos espíritos uma perturbação enorme”, mas que depois, com o prosseguir da narração tais *espíritos* tinham acabado por aceitar – *sicut verum* – o incrível, ao ponto de não se maravilharem com as últimas sequências do narrado, envoltas indelevelmente no fantástico.

De resto, o próprio Saramago várias vezes declarou que, “Se algum talento tenho, é o de transformar o impossível em algo que pode parecer provável”. (SARAMAGO, 1984. Apud Aguilera, 2010: 184). Este enunciado não é, evidentemente, uma aproximação por parte do escritor à utopia, como conceito filosófico a propor. Todavia, parece que ele tenha pelo menos deposto as armas dialéticas, outrora veementes e absolutas, para reconhecer, na verdade, que possa ser plausível “transformar o impossível em algo que pode parecer provável”. Não é uma importante e resolutória condescendência ao pensamento utópico, desde sempre hostilizado. Mas não se pode negar que importantes passagens de *As Intermittências da Morte* escondem, sob falsos despojos, admissões não hostis à utopia, onde se reconhece ao caminho histórico do homem – como diria o já citado Arrigo Colombo – «o fazer-se da humanidade, no seu contruir-se, nas prolepses em que e com que se coarctou, nos movimentos portadores de uma construção em sentido autenticamente humano» (COLOMBO, 1987: p.137).

O próprio Saramago, em 1996, no ano seguinte à saída de *Ensaio sobre a Cegueira*, veio declarar, numa entrevista dada à *La Voz de Lanzarote*, para uma reportagem de Montse Cerezo:

Talvez a história do homem seja um longuíssimo movimento que nos leve à humanização. Talvez não sejamos mais que hipóteses de humanidade e talvez se possa chegar a um dia, e isto é a utopia máxima, em que o ser humano respeite o ser humano. Para chegar a isto se escreveu *Ensaio sobre a cegueira*, para perguntar a mim mesmo e aos leitores se podemos continuar a viver como estamos vivendo e se não há uma forma mais humana de viver que não seja a crueldade, a tortura e a humilhação, que costuma ser o pão desgraçado de cada dia. (CEREZO, 1996: *Apud* AGUILERA, 2010: 194).

Chegados a este ponto, teremos que dar um rápido olhar ao tema da alegorização da morte, já amplamente ilustrado por ilustres estudiosos da obra saramaguiana que, sobretudo neste romance, usufruíram da possibilidade de imergir num vasto e amplo repertório de situações paradigmáticas em que a morte sobressai como alegoria, como apoio de todo o aparelho narrativo.

Ora nós, para não correr o risco de nos repetirmos em hermenêus já efetuadas sobre o tema, limitar-mos-emos a uma rápida ilustração crítica do amplo *explicit* deste singular romance. Não há dúvida que, nesta secção conclusiva do narrado, o autor retoma o discurso sobre a alegoria, levando-o a uma forma de *clou* expositivo, caracterizante de forma indelével – na imaginação do leitor mais atento – a humanização impressionante da morte.

Como pôs justamente em evidência Amorim (2013), a narração última da metamorfose da morte no plano da escrita, o narrador vale-se em parte de certas subtilezas narratológicas filosóficas, como por exemplo, dando livre acolhimento a algumas passagens humorísticas, sobretudo nos diálogos entre a morte, agora transformada em jovem e graciosa mulher, com o perplexo, e talvez também suspeito violoncelista, tanto no teatro como em casa dele.

Por outras palavras, o encontro amoroso da morte com o músico, abstraindo-o do contingente da história, vale-se de um clássico mitológico que invadiu *ab initio*, como mito, as artes figurativas como as literárias e/ou musicais, e também cinematográficas – pensemos em filmes fantástico/alegóricos como *O Sétimo Selo* de Ingmar Bergam, que tem como protagonista a morte – sugerindo, a nós, a hipótese não casual de ver uma ponta intertextual em certas passagens de *As Intermittências da Morte* do escritor português. Naturalmente, as duas obras são completamente diversas quer na *fábula* quer no aparelho narrativo, fortemente dramáticos em Bergman e irónicos, por vezes humorísticos, em Saramago, em que ele repropõe, encenando-o, também com leve malícia, o eterno e romântico duelo entre Tanatos e Eros. Entre a *vita* e a morte. Como não pensar, neste ponto, à laia de conclusão, a uma outra sugestiva presença intertextual com Ricardo Reis no discurso amoroso do Nosso narrador, no ponto em que deparamos no poema V das *Odes*, em que podemos ler:

Como se cada beijo  
Fora de despedida,  
Minha Cloe, beijemo-nos, amando.  
Talvez que já nos toque

No ombro a mão, que chama  
À barca que não vem senão vazia;  
E que no mesmo feixe  
Ata o que mútuos fomos  
E a alheia soma universal da vida.  
(REIS, 2000: 15)<sup>2</sup>

## Referências

- AGUILERA, Fernando Gómez (Org.) (2010). *As palavras de Saramago*. Catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. São Paulo: Companhia das Letras.
- AMORIM, José do Carmo (2013). *O erudito e o popular em As Intermittências da morte, de José Saramago*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Uberlândia.
- CEREZO, Montse (1996, 25 de junho). Reportagem de “Escribí para saber si hay una forma más humana de vivir que no sea la crueldad”. *La Voz de Lanzarote*. Lanzarote.
- COLOMBO, Arrigo (1987). *Utopia e Distopia*. Milano: Franco Angeli Ed.
- HUTCHEON, Linda (2000 [1994]). *Irony's Edge – the Theory and Politics of Irony*. [Trad. portuguesa *Teoria e política da ironia* de Julio Jeha]. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1997 [1964]). *L'ironie*. Paris: Flammarion. [Trad. italiana *L'ironia*, org. di Fernanda Canepa. Genova: il Nuovo Melangolo].
- REIS, Ricardo (2000). *Poesia*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SARAMAGO, José (2008, novembro). “Uma homenagem à língua portuguesa” [entrevista a Maria Leonor Nunes]. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 994, 5-18. [Lisboa]
- SARAMAGO, José (2014 [2005]). *As Intermittências da Morte*, (5.<sup>a</sup> ed.). Porto: Porto Editora.

---

<sup>2</sup> Vd. REIS, Ricardo (2000). *Poesia*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.

- SARAMAGO, José (1989, 1 de Mars). Não há ironia sem melancolia. *Une voix ibérique*. Paris: *Libération*, [Artigo de Basilio Losada].
- TRINDADE, Alessandra Accorsi (2012). *Percorrendo os caminhos da morte rumo à personifinação em As intermitências da morte*. Tese de Doutorado, Univ. Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- UBIRATAN (2005, 29 de outubro). Entrevista de Saramago a “Todos os malefícios da utopia”. *O Estado de S. Paulo*. [São Paulo]
- VASCONCELOS, José Carlos de (2005, 3 de novembro). O tempo e a morte. *Visão*. [Lisboa]

(Página deixada propositadamente em branco)

**DO OLIMPO A JERUSALÉM: UM PASSEIO  
PELA DRAMATURGIA DE SARAMAGO  
EM *IN NOMINE DEI***

**FROM OLYMPUS TO JERUSALEM:  
A TOUR OF SARAMAGO'S DRAMATURGY  
AT *IN NOMINE DEI***

**RESUMO:** Este estudo visa analisar a construção das principais personagens da peça *In nomine Dei*, a partir de um diálogo possível com a Tradição Clássica, cuja principal influência aqui se percebe ter sido a Tragédia Grega. Tentar-se-á, todavia, mostrar semelhanças universais das personagens desta peça, maioritariamente compostas por seguidores cegos da mitologia judaico-cristã, com as figuras politeístas encontradas no imaginário mitológico greco-romano. Ademais, objetivar-se-á sublinhar as diferenças provocadas pelo afunilamento do plural do Olimpo ao unívoco característico de Münster que, segundo as palavras de Rothmann, é a “Nova Jerusalém” (Saramago, 1993:103). Radicalismo, intolerância, ganância por poder, sobranceira e obnubilação são traços cíclicos apresentados por todos os líderes religiosos caracterizados nesta peça pelo escritor. Mudam os credos, os nomes, as bandeiras, mas os erros, estes parecem ser inexoravelmente repetidos, tal Édipo que, ao fugir de seu destino, assina-o. Desta metáfora clássica, partiu o mote deste estudo que conclui que assim como nas colunas marmóreas de Münster, quando falta Cristo, só se tem Firmeza da Fé, Morte e a Palavra de Deus. Por fim, Saramago nos faz pensar, tal como Pessoa que “Deus é um conceito económico. À sua sombra fazem a sua burocracia metafísica os padres das religiões todas”. E nos provoca ainda mais a imaginar se haverá um dia em que aprenderemos com os cães a não nos mordermos mutuamente por causa da forma das orelhas ou do tufado da cauda do seu canino deus.

**Palavras-chave:** *In nomine Dei*, Saramago, Tragédia Grega, Religião, Cegueira.

**ABSTRACT:** This study aims to analyse the construction of the main characters of the play *In nomine Dei*, based on a possible dialogue with Classical Tradition, whose main influence here is perceived to have been the Greek Tragedy. Universal similarities of the characters in this play are showed, mostly composed of blind followers of Judeo-Christian mythology, with the polytheistic figures found in the

Greek-Roman mythological imaginary. Furthermore, differences are analysed caused by the narrowing of the plural of Olympus to the unique characteristic of Münster. Radicalism, intolerance, greed for power, arrogance and obnubilation are cyclical traits presented by all religious leaders characterized in this play by the writer. The creeds, the names, the flags change, but the mistakes, these seem to be inexorably repeated, such as Oedipus that, fleeing his destiny, signs it. From this classic metaphor, the motto of this study emerged, which concludes that just as in the marble columns of Münster, when Christ is lacking, there is only Firmness of Faith, Death and the Word of God. Finally, Saramago makes us think, as Fernando Pessoa that “God is an economic concept. In its shadow, the priests of all religions make their metaphysical bureaucracy”. Saramago provokes us to wonder if there will be a day when we will learn from dogs not to bite each other because of the shape of the ears or the puff of the tail of their canine god.

**Keywords:** *In nomine Dei*, Saramago, Greek Tragedy, Religion, Blindness.

Este estudo visa analisar a construção das principais personagens da peça *In nomine Dei*, a partir de um diálogo possível com a Tradição Clássica, cuja principal influência aqui se percebe ter sido a Tragédia Grega. Não se trata de escrutinar todas as personagens deste drama, nem será possível adentrar a interpretação das dinâmicas dos diversos coros que se formam e se desfazem no decorrer da evolução do enredo. Tentar-se-á, todavia, mostrar semelhanças universais das personagens desta peça, maioritariamente compostas por seguidores cegos da mitologia judaico-cristã, com as figuras politeístas encontradas no imaginário mitológico greco-romano. Ademais, objetivar-se-á sublinhar as diferenças provocadas pelo afunilamento do plural do Olimpo ao unívoco característico de Münster que, segundo as palavras de Rothmann, é a “Nova Jerusalém” (Saramago, 1993:103).

Decorrida em Münster, na Alemanha, entre Maio de 1532 e Junho de 1535, a ação da peça baseia-se em horripilantes fatos reais que são, todavia, entrelaçados com o novelo dos mitos. O exercício de reconstituir, por conseguinte, o relato histórico deste enredo passa por perceber as convenções estéticas seguidas na narrativa e os diálogos literários traçados. Por conseguinte, tentar-se-á desvelar, especificamente na figuração dos personagens, alguns destes caminhos pelos quais se cruzaram, conforme transecular tradição, História e Teatro.



## O Retrato do Tirania

Uma das questões mais comuns a se considerar num drama é definir seu protagonista. Aqui reformulável por quem seria o herói trágico. Ao chegar ao fim do espetáculo não sobra dúvida de que é este um personagem plural, o povo de Münster que metaforicamente se pode ler como toda comunidade humana. A esta coletividade, estabelece-se como antagonista todo o tirano que por estratégias busca usurpá-la, fazendo ruir suas bases democráticas, como acontece em Münster. Isto fica claro quando, no Quadro 2 da peça, se diz: “Primeiro, a força do povo há-de quebrar-se inteiramente. Então todas estas coisas se cumprirão” (Saramago, 1993:15).

O primeiro líder dos anabatistas em Münster será Berndt Knipperdollinck, para quem é chegado o tempo de combater os mosteiros onde os frades exerciam as artes e os ofícios que só aos anabatistas deveriam competir. Tal combate deve-se travar, por convicção desta personagem, não pelas palavras, mas pelas armas. Esta lógica, que Saramago irá subtilmente ironizar como ‘muito cristã’, tem mais a ver com os justiceiros do que com a justiça, pois se assim fosse, Deus nada mais seria do que um líder autoritário, inquestionável, capaz de simultaneamente com a mão direita acolher seus escolhidos no paraíso e com a esquerda precipitar os inimigos ao abismo.

Knipperdollinck alimentará um discurso de ódio contra os católicos, “secos de alma e do corpo, pois o sangue que nas veias lhes corre é como o sangue do Demónio, frio e amargo” (Saramago, 1993:18). É, pois, alguém que não luta pelo direito a exercer sua crença e pelo fim da perseguição, mas a partir de uma sobrançeria perigosa que o supõe superior e correto. Será ele alguém a quem a justiça divina espreita por seu alto potencial de afrontar a ordem natural e assim decair em *hybris*, se se leva em conta a convenção trágica, pois este líder considera seu juízo suficientemente capaz de discernir quem verdadeiramente crê em Deus daqueles que o são ao Diabo. Tal veredito, porém, é humano e, por conseguinte, sempre digno de dúvida.

Knipperdollinck é ainda responsável por uma primeira mudança significativa no sistema político de Münster, pois pressiona o Conselho

Municipal para que se convoquem novas eleições e consegue, por sua liderança, alcançar nestas a maioria para os anabaptistas (1533).

Berndt Rothmann, pregador anabaptista, parece mais sensato que Knipperdollinck, que frequentemente deixa escapar sua sede de combate e vingança. Toma, pois, cuidados importantes, como diferenciar um profeta que detém um aval divino do ofício humano de ser um portador da palavra sagrada. *É detentor de um profundo conhecimento da Bíblia a ponto de* citá-la de memória e justificar pela alegoria de Gedeão, que a melhor resistência se faz pela fé. Desempenha, pois, competentemente seu papel de conselheiro.

*É por isso que em determinados momentos* Rothmann se torna a voz mais racional, embora nunca deixe de assumir uma posição na disputa. Resume-se a dizer que “Deus é perdão” (Saramago, 1993:19), sem atirar ofensas alimentadoras de ira. Além disso, é capaz de advertir que o favor dos ricos e poderosos, não o teve Jesus, nem na vida, nem na morte, o que corrobora a série de paradoxos pela qual se sustenta uma hegemonia unívoca a que se pretende a Igreja Católica.

Aos poucos, todavia, parece ser também ele vítima da obnubilação de que será alvo todo o povo de Münster. Substitui, assim, lentamente, a lucidez por ideias como a de que é a língua e o palato de Deus, com cujos dentes morderá e degolará os inimigos deste Deus. Assim, Deus já não é perdão, mas sim um guerreiro.

Todavia, em relação aos poderes ocupados pelos homens, age sempre com moderação. Duvida, por exemplo, ser Jan Matthys um porta-voz infalível da vontade divina e, por isso, não acredita que possa este pôr à prova a lealdade dos demais. Acaba, como se disse, ou por medo, ou por respeito de uma prévia fama por acatá-lo; deseja, todavia, que Deus torne Matthys mudo caso seja para o erro e o engano que esteja ele a usar o “dom da profecia” que lhe foi outorgado.

Nas entrelinhas, assim, assume a capacidade das profecias de induzirem os mortais ao erro. Tema transversal a quase todas as religiões, a providência das vontades divinas *é um dom ambicionado pelos homens, embora lhes seja intangível*, conforme já muito narrou Heródoto em suas

*Histórias*; aqui Saramago limita-se a sugerir-las pela personagem que mais problematiza, mais questiona, o representante do conselheiro antigo.

Tal qual Crespo, que ao se tornar conselheiro de Ciro, recai frequentemente na cegueira a que os conselheiros deveriam ser imunes, Rothmann pouco depois de admitir a possibilidade de um profeta enganar, não problematiza a pena de morte nas palavras paradoxais de Matthys quando propõe a atroz morte de todos aqueles que se negarem a aliança do batismo. É que Deus já deixara de ser perdão e sua coerência já se limitara a um pedido de cautela, sobre a possível precipitação da medida, já que sua coragem não o impulsionava para mais.

O autor de tal medida radical é Jan Matthys, um apóstolo anabaptista holandês que chega a Münster acompanhado de Jan van Leiden e da mulher deste, Gertrud von Utrecht. Matthys se mostra uma personagem extremamente intransigente e arrogante, ao se supor o mais autêntico dos profetas, o que mais perto de Deus se encontrava, ao ponto de propor tão radical medida.

O retrato de sua *hybris* encontrará seu clímax com o aparecimento de Hubert Ruescher. Resumido a fugazes 30 palavras, esta personagem serve para confrontar Matthys, tal qual Clito o Negro, único capaz de desafiar a autoridade de Alexandre o Grande e dizer o que muitos Macedônios na altura pensavam sobre o agravamento de sua tirania (*Alex.* 50. 11, apud Silva, no prelo). Trata-se, pois, de um *kamikasi* que se lança contra o tirano como alerta, mas que heroicamente sucumbe, efeito da afronta àquele que se supõe detentor de um *ius necandi*, por se equivaler em sua soberania a um deus. A principal diferença nos episódios comparados é que enquanto Alexandre, para além da obnubilação do poder, estava sob efeito de vinho quando cravou em Clito sua espada, Matthys estava apenas embriagado pelo radicalismo de suas ideias, que como se observa no decorrer da peça, têm pouco de cristãs.

Para além disso, este profeta promove o iconoclasmo dos arquivos e das artes da cidade como modo de apagar a memória e ordena que se organize a vida, como os paleocristãos em Jerusalém, que queimaram os títulos de dívida, suprimiram o dinheiro e as moedas e por fim estabeleceram a comunhão de bens. O que na prática significa anular quaisquer

hipóteses de os indivíduos agirem por eles próprios, submetendo-os completamente a uma máquina político-religiosa que objetiva a guerra contra os católicos.

Todos esses passos excessivos a um mortal fizeram Matthys encurtar o fio de sua existência. Um certo dia, por ter sonhado com Deus a dizer “Levanta-te e Caminha” (Saramago, 1993: 76) e persuadido por Jan van Leiden que claramente lhe queria roubar o poder, acabou por cegamente calcar os passos do seu derradeiro caminho, ao ir com alguns poucos escudeiros, contra o exercito do bispo Waldeck.

Substitui-o como autoridade religiosa, em 1534, Jan van Leiden que rapidamente se desmascara como o mais tirano dos tiranos. Decide, pois, abolir a constituição municipal e criar a “Autoridade dos 13 Juízes” de que ele e mais doze juízes fariam parte (Saramago, 1993:103), segundo o modelo do Antigo Testamento, do qual também se inspirou para impor a poligamia. Não demorou muito para sua sede de poder ir mais longe e com a desculpa de que recebera uma ordem divina para tal, proclamar-se Rei da Nova Jerusalém Münster. É, portanto, o exemplo maior de como o homem, ‘em nome de Deus’, pode perverter uma reforma em prol de sua ambição e colocar a perder uma íntegra cidade.

Não é por acaso que Knipperdollinck, ele próprio violento e muitas vezes excessivo em sua sede de vingança, foi o único conselheiro capaz de afrontá-lo quanto a medidas absurdas como expulsar mulheres, velhos e crianças, que por não terem utilidade à cidade, deveriam ser sacrificados em prol da salvação de Münster.

Do lado dos católicos, a única figura representada, sob o olhar, todavia, dos anabaptistas, é o *bispo* Franz von Waldeck. É, por isso, representado como um lobo raivoso que rondas as muralhas de Münster, mostrando as fauces venenosas e uivando ameaças terríveis. Dessas palavras, pode-se inferir a violência também por parte da Igreja Católica. Assim, se esta era a alternativa para Jan van Leiden, o espectador fica com a certeza, no decorrer da peça, de que não há volta a dar. Seja qual for o resultado que tenha a disputa entre anabaptistas e católicos, o povo estará sempre humilhado e vergado à obediência de uma Igreja. Esta que, nas palavras de seu bispo, promete uma vingança com juros, pagos em três vezes e

trinta vezes. Vingança esta que, ao fim, foi concretizada em nome de Deus, este que se torna, por conseguinte, não mais misericordioso, mas um sanguinário assassino.

### **As vozes dissonantes**

Gertrud von Utrecht ou a esposa de Jan van Leiden, conforme chamam os anabaptistas cegados pelo machismo do antigo testamento que não foi, pela reforma, reformado, é uma conselheira. Senhora de uma notável lucidez, com suas palavras racionais e contundentes, traz ao chão os sobranceiros que insistem em levar aos céus em suas ambições. Faz, por exemplo, a ressalva à *vingança contra os católicos* de que “a morte sempre atrai a morte” (Saramago, 1993: 65).

Quando se propôs como alternativa à morte dos que não aceitassem o anabaptismo, a expulsão, apenas ela foi capaz de esclarecer que tal medida era uma cômoda solução de matar sem ter que diretamente derramar sangue, pois consistiria em expor tal população ao desabrigo em tempo de neve e de guerra, estando a cidade sitiada. Por isso, tenta apelar para o mínimo de humanidade que talvez restasse em Rothmann e Knipperdollinck em relação às crianças e aos velhos, que são, dentre os exilados, os mais sensíveis às *intempéries*.

Gertrud von Utrecht lidera, ademais, no momento em que se torna conveniente por razões demográficas a poligamia na cidade, uma resistência de um grupo feminino que se tornará um dos muitos coros desta peça. Tal como Lisístrata, que busca reunir “*todas as mulheres da Grécia, incluindo as beócias e as peloponesas*” (Fernandes, 2003: 6), Gertrud tenta fazer frente à opinião masculina e muitas vezes acéfala com que se deparava em Münster, de que a resolução dos conflitos deveria ser feita de maneira violenta. Busca, assim, conforme a personagem de Aristófanes, acabar “de vez com as lutas fratricidas, que nos deixam à mercê dos bárbaros que descem lá do Norte” (Fernandes, *ibidem*).

Considerando a intervenção de Gertrud em diferentes episódios, só parece incoerente que ela não tenha oferecido resistência quando des-

caradamente seu marido deflagra o plano de se tornar rei. Talvez pela incapacidade de resistir, talvez pela conveniência de se tornar rainha. Claramente se tratava de um plano premeditado, a não ser que se supusesse Deus como um tirano que concordasse com a existência do rei absolutista Jan van Leiden e, por isso, o tenha ajudado, fornecendo-lhe as roupas e os acessórios com que o coroaram instantes depois do seu anúncio.

Gertrud von Utrecht é, portanto, uma curiosa personagem que guarda em suas palavras elementos chaves para o entendimento do pensamento de Saramago sobre o estranho fenômeno da aderência humana a religiões fundamentalistas criadoras de deuses com filosofias pouco compreensíveis. Já na Münster reconquistada pelos católicos, ao testemunhar um genocídio, ocorre a Gertrud indagar “por que permite Deus esta mortandade dos homens que vem desde o princípio do mundo, estes ódios de crenças, estas vinganças de povos, esta interminável dor do mundo, a quem não basta a morte natural” (Saramago, 1993: 146). É completamente ignorada, todavia, por Waldeck que, como bispo, apenas lhe concede a chance de abjurar-se. Em sua resposta, Gertrud assume um traço que nos remete à Antígona que por suas convicções na justiça divina (Θέμις) estava disposta a arriscar sua vida confrontando abertamente a justiça humana (νόμος). Gertrud von Utrecht abjura, portanto, de sua intolerância, dos males que praticou e permitiu serem praticados, de si própria quando culpada, e dos seus erros. Não abjura, todavia, de sua crença, pois só a tem a ela. Pois, para si, “sem uma crença o ser humano é nada” (Saramago, 1993: 147).

Outra personagem feminina destacável é a donzela Hille Feiken que em resposta às palavras de Rothmann assina seu destino. Este, ao pregar, disse que Holofernes, chefe dos assírios, não caiu diante de jovens, nem foram heróis nem gigantes corpulentos que se lhe opuseram, mas foi Judite, filha de Merari, que o perdeu com a formosura do seu rosto. Ela que segundo Gertrud é apenas uma criança, de braços e mãos provavelmente delgados e débeis, convence-se que Deus buscou seu coração para que realizasse o esforço final de enfrentar o bispo Waldeck.

Afora isso, há nessa personagem traços psicológicos que nos fazem lembrar a inolvidável princesa da Cólquida, quando planeja o estratagema de implorar perante a vítima por piedade, tal como Medeia a Creonte,

e por fim a utilização de um tecido envenenado por um líquido incolor provocador de chamas, sua arma silenciosa. Seria, todavia, Waldeck tão permissivo e imprudente, como foi o pai de Creusa? Haveria sequer tempo para que a donzela se utilizasse de seus artifícios como o perfume dos braços, os cabelos e o colo, e as palmas das mãos, armas femininas já identificadas por Lisístrata, para provocar a tentação e seduzir? Acreditaria Waldeck serem os desejos de Hille Feiken assim tão doces e inofensivos?

Para se desenhar como a maior heroína trágica deste drama, necessita a donzela calcar os purpúreos tapetes da *hybris* e cometer assim ao menos um erro trágico. Sobre esse aspeto, muitas são as hipóteses que podemos suscitar. A primeira seria que Hille Feiken errou ao tentar interpretar os desejos divinos, cujo conhecimento é aos homens, segundo já advertia Horácio, nefasto. A segunda, é de que o erro tenha sido a inocência da donzela em imaginar que apenas este estratagema seria capaz de frear o sanguinolento espírito do bispo Waldeck. A terceira hipótese seria supor, a partir de uma noção de *hybris* já influenciada pela de *peccatum*, em que ao tapete purpúreo se cozem detalhes dourados de linho moralista cristão, que quando Hille jura que, se fosse preciso, renunciaria à sua própria fé e que se ofereceria ao bispo Waldeck como sua barregã, pela intenção de enganar, ‘pecaria’ e sua morte seria, assim, um castigo divino.

Imagino, todavia, que Saramago não se satisfaria com uma lógica tão linear e moralista em uma obra que se preenche de contradições religiosas. A melhor hipótese parece buscar inspiração na peça *Prometeu Acorrentado* da escola de Ésquilo. Esta heroína, assim como o titã, afronta uma cosmogonia tirânica em prol de sua filantropia. Ambos enfrentam, portanto, destemidamente, a morte no caso dela, o cruel castigo no caso dele, por os saberem inevitáveis.

O excesso de ambos foi justamente deter um “que de amor pelos homens”, que sempre sofrem e perdem, enquanto perdura uma tirania. A diferença é que no Olimpo, no alto de seu trono, era Zeus o cruel mentor dos castigos do titã; enquanto em Jerusalém vigora ainda a ordem católica apostólica romana como a representante de Deus na terra que dispõe de um tirano, ou mais exatamente, em termos modernos, um ditador, que é

o papa, que executa suas ações através de seus intermediários que não são Força, Poder ou Hermes, mas sim bispos como o truculento Waldeck.

O sacrifício de Hille Feiken, todavia, diferentemente do de Prometeu, foi em vão. O bispo Waldeck venceu, o atual representante da hidra da tirania. Conforme subtilmente sugere Saramago, pela caracterização das demais personagens e pela advertência de seu fabuloso prefácio, após Valdeck, outras cabeças surgirão, quer católicas, quer anabaptistas, pois a ambição pelo poder ultrapassa religiões. Para tal conclusão contribui o questionamento da personagem Heinrich Gresbeck de contribuição breve na peça, mas substancial. Esta, dentre os escombros da guerra, se coloca a dúvida de que “Talvez Deus não seja católico, talvez não seja protestante, talvez não seja senão o nome que tem” (Saramago, 1993: 138), já que em seu nome se faz tudo, inclusive uma guerra civil e umbilical que mata irmãos cuja única diferença é a teimosia de mudar o apelativo a uma divindade.

## **Considerações Finais**

Saramago em *In nomine Dei*, portanto, faz um retrato de um tema que lhe é muito caro, a cegueira humana, eufemismo para a estupidez, que se insinua como reflexão, desde o prólogo dessa tragédia. Radicalismo, intolerância, ganância por poder, sobranceria e obnubilação são traços cíclicos apresentados por todos os líderes religiosos caracterizados nesta peça pelo escritor. Mudam os credos, os nomes, as bandeiras, mas os erros, estes parecem ser inexoravelmente repetidos, tal Édipo que, ao fugir de seu destino, assina-o. Desta metáfora clássica, partiu o mote deste estudo que conclui que assim como nas colunas marmóreas de Münster, quando falta Cristo, só se tem Firmeza da Fé, Morte e a Palavra de Deus.

Num diálogo entre moderno e antigo, pode-se perceber uma Hille Feiken, obstinada como Antígona e Efigênia, conhecedora de truques como Medeia, mas ingênua e injustiçada na medida em que, tal como Prometeu, buscou lutar com um inimigo desproporcional. Uma Gertrud von Utrecht que sofre as injustiças de Clitemnestra, mas apresenta a dificuldade de



uma Lisístrata para convencer seu coro feminino, ou ainda um Jan van Leiden cuja sobrançeria nos faz lembrar um Agamêmnon que faz perecer tantas almas, por motivos tão vácuos.

Por fim, Saramago nos faz pensar, tal como Pessoa que “Deus é um conceito económico. À sua sombra fazem a sua burocracia metafísica os padres das religiões todas”. E nos provoca ainda mais a imaginar se haverá um dia em que aprenderemos com os cães a não nos mordermos mutuamente por causa da forma das orelhas ou do tufado da cauda do seu canino deus.

## Referências

- FERREIRA, J. e Silva, M. (1994). *Heródoto. Histórias Livro 1o*. Lisboa: Editoras 70.
- PESSOA, F. (1996). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Ática. Acedido em 20 de janeiro de 2019, em: <http://arquivopessoa.net/textos/566>.
- REIS, Carlos (2018). *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina.
- SARAMAGO, J. (1993). *In nomine Dei*. Lisboa: Caminho.
- SILVA, M. (no prelo). *Vida de Alexandre*.

(Página deixada propositadamente em branco)

RUI GUILHERME SILVA

CLP-UC

ORCID: 0000-0003-0386-6750

**QUE FAREI COM ESTE FILME?  
SARAMAGO NA SALA DE AULA  
E NO CINEMA**

**WHAT SHALL I DO WITH THIS FILM?  
– JOSÉ SARAMAGO IN THE CLASSROOM  
AND IN THE CINEMA**

**RESUMO:** O atual Programa de Português do Ensino Secundário (2014) prevê duas situações pedagógicas relacionadas com o cinema: a “apreciação crítica” de um filme (como conteúdo programático) e a “análise de recriações de obras literárias do Programa”, com recurso à linguagem cinematográfica (como descritor de desempenho no domínio da Educação Literária). Em sentido idêntico, José Augusto Bernardes e Rui Afonso Mateus, no ensaio *Literatura e Ensino do Português* (2013), defendem as “vantagens da articulação entre o ensino da literatura e o cinema”. O estudo da narrativa de José Saramago através do cinema pode beneficiar da circunstância de as obras propostas no Programa do Ensino Secundário – *Memorial do Convento* e *O Ano da Morte de Ricardo Reis* – não terem sido (ainda) adaptadas ao cinema. Trata-se aqui, portanto, de uma espécie de constrangimento produtivo, na medida em que desembaraça o leitor-espetador do problema da ‘fidelidade’ do filme ao livro original. Assim, num âmbito alargado mas ainda autoral, o estudo do *Memorial do Convento* pode compreender a análise crítica da tecnofobia em *Embargo* (2010), de António Ferreira; como da encenação das multidões em cenários distópicos segundo *Ensaio Sobre a Cegueira* (2008), de Fernando Meirelles; ou da ocorrência do fantástico, da crítica do poder e da questão ibérica (*lato sensu*) conforme *Jangada de Pedra* (2002), de George Sluizer. Já o estudo de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* encontra em *O Homem Duplicado* (2013), de Denis Villeneuve, formulações alternativas acerca do desdobramento identitário (ou da desagregação do sujeito). Mas o leitor-espetador poderá estabelecer outras relações e produzir outras interpretações se puder situar o ano de 1936 em *Sinais de Fogo* (1985), de Luís Filipe Rocha, ou se puder reler Pessoa-Reis em *Conversa Acabada* (1981) ou no *Filme do Desassossego* (2010), de João Botelho.

**Palavras-chave:** José Saramago, Literatura, Cinema, Ensino.

**ABSTRACT:** The current Portuguese Syllabus for Secondary Education (2014) foresees two pedagogical situations related to cinema: the “critical appreciation” of a film (as programmatic content) and the “analysis of recreations of literary works from the Syllabus”, using film language (as a performance descriptor in the field of Literary Education). In the same sense, José Augusto Bernardes and Rui Afonso Mateus, in the essay *Literature and Portuguese Teaching* (2013), defend the “advantages of the articulation between the teaching of literature and cinema”. The study of José Saramago’s narrative through cinema may benefit from the fact that the works proposed in the High School Curriculum – *Baltasar and Blimunda* and *The Year of the Death of Ricardo Reis* – have not (yet) been adapted to cinema. This is, therefore, a kind of productive constraint, to the extent that it frees the reader-spectator of the problem of the ‘fidelity’ of the film to the original book. Thus, in a broad but still authorial scope, the study of *Baltasar and Blimunda* may include the critical analysis of technophobia in *Embargo* (2010), by António Ferreira; as well as the staging of crowds in dystopian settings according to *Blindness* (2008), by Fernando Meirelles; or the occurrence of the fantastic, the critique of power and the Iberian question (*lato sensu*) according to *The Stone Raft* (2002), by George Sluizer. Or else, the study of *The Year of the Death of Ricardo Reis* finds in *Enemy* (2013), by Denis Villeneuve, alternative formulations about the unfolding of identity (or the fragmentation of the self). But the reader-spectator can establish other relations and produce other interpretations if he situates the year 1936 in *Signs of Fire* (1985), by Luís Filipe Rocha, or if he rereads Pessoa-Reis in *The Other One* (1981) or in *Disquiet* (2010), by João Botelho.

**Keywords:** José Saramago, Literature, Cinema, Teaching.

## 1. O texto literário nos programas de Português

Ao longo da vigência do Estado Novo (1933-1974), o ensino da literatura em Portugal manteve-se, nas palavras inequívocas de Carlos Ceia, “ao serviço de uma ideologia fascista que procurou vincar aquilo que seriam os traços singulares do povo português” (Ceia, 1999: 123). Sobre o programa da disciplina de Português do Curso Complementar aprovado em 1954, que pode servir-nos de exemplo, esclarece Amélia Maria Correia que o seu paradigma historicista subordinava o estudo do texto à exposição exemplar das características particulares do estilo de cada época. Além disso, nele não se previa o estudo dos autores contemporâneos, mas apenas dos clássicos (Correia, 2003: 37).

É só depois do 25 de Abril, precisamente na reforma educativa de 1978, que se determina, diz ainda Carlos Ceia, “que o Estado não tem

o direito de intervir nos conteúdos da educação e da cultura em nome de qualquer ideologia” (Ceia, 1999: 123). Mas se a democracia liberta a educação literária do controlo ideológico estatal, os programas oficiais da disciplina de Português serão grandemente afetados pelas disputas científico-pedagógicas ocorridas desde então. Uma síntese dos resultados da escrupulosa investigação de Amélia Maria Correia (apresentada em 2010) dir-nos-ia que tais discussões privilegiaram, pelo último quartel do passado século, 1. a materialidade formalista e estruturalista da literatura (1974), 2. a classificação genológica e a organização temática dos textos (1989), 3. a revitalização da história literária (1996-97) e 4) as tipologias textuais e as competências linguísticas e comunicativas (2001-02)<sup>1</sup>.

Aquilo a que assistimos em Portugal tem, portanto, paralelo nesse movimento sentido “um pouco por toda a Europa”, sobretudo nos anos 80, em que, nas palavras de José Augusto Cardoso Bernardes, “se opera a reconversão dos programas de Língua Materna, guiados pelo Graal da Literacia e pela necessidade urgente de *comunicar* em termos de eficácia e versatilidade” (Bernardes, 2005: 15). A reafirmação da obra literária enquanto modelo textual das aulas de Português ocorre apenas nos *Programas do Ensino Básico* coordenados por Carlos Reis (e homologados em 2009), que exigem “uma presença efetiva dos textos literários no ensino da língua” (Reis *et al.*, 2009: 5). Em sentido idêntico, o atual *Programa e Metas Curriculares* da disciplina para o ensino secundário, aprovado em 2014, tem o propósito de “valoriza[r] o texto literário no ensino do Português” nas suas diferentes dimensões: linguística, decerto, mas também patrimonial e propriamente artística. Tal pressupõe, conforme os seus autores, uma “adequada contextualização das obras a estudar, para que elas não surjam aos olhos dos alunos «como ilhas sonâmbulas num lago preguiçoso», nas palavras de Manuel Gusmão citadas no programa (Buesco *et al.*, 2014: 8).

---

<sup>1</sup> Esta última reforma compreendeu a criação, no ensino secundário, de uma disciplina de Literatura Portuguesa, de feição historicista e filológica, independente da disciplina de Português.

## 2. O cinema nos programas de Português

Nos programas oficiais da disciplina de Português, as propostas de visionamento de filmes (ou de cenas de filmes) estão estreitamente relacionadas com a maior ou menor centralidade atribuída ao texto literário (ou artístico, portanto), desde logo, pela prática comum da adaptação da obra literária ao cinema.

Assim, ainda em 1980, o *Programa de Literatura Portuguesa* para o 12.º ano propunha-se, nos seus “Esquemas de Estudo e Linhas de Orientação”, “alargar os horizontes culturais do aluno, confrontando, sempre que possível, o texto literário com séries culturais doutra natureza”, como, por exemplo, o cinema (MEIC/DGES, 1980: 7).

Em 1991, na rubrica “A Prática da Leitura” do *Programa de Português A* para o ensino secundário, defendia-se que “o contacto com outras linguagens (música, escultura, pintura, cinema, dança...) permite que o aluno integre a produção literária no âmbito mais vasto da produção artística. Deste modo, ele compreende como as linguagens artísticas se envolvem, se compreendem e se referem mutuamente” (ME, 1991: 60).

Em 2014, no programa da disciplina de opção Clássicos da Literatura, coordenado por Isabel Pires de Lima, defende-se “o cruzamento da leitura com outras manifestações culturais” – por exemplo, o cinema –, “assim como a busca de outras manifestações artísticas que interajam com o texto a ler e a explicitação da relação que cada leitor vê nas obras em confronto” (Lima *et al.*, 2004: 10). A extensa lista de “Exemplos de recursos” sugeridos para o tratamento dos diversos temas e conteúdos do programa desta disciplina inclui, na categoria “Cinema”, cerca de quatro dezenas de filmes baseados em outras tantas obras literárias.

Enfim, em 2009, nos *Programas de Português do Ensino Básico*, coordenados por Carlos Reis, esclarece-se que “o estabelecimento de relações entre as obras literárias e outras manifestações artísticas e culturais, como o cinema (...), contribui para o desenvolvimento de uma compreensão mais alargada do papel cultural e social da literatura” (Reis *et al.*, 2009: 139-140).

A organização e a nomenclatura do atual *Programa e Metas Curriculares de Português* do ensino básico e secundário, homologados em 2014, não se explicam em duas palavras – mas pede o rigor académico que as respeite na breve exposição que se segue.

No sexto ano, no “Domínio de referência” “Educação Literária”, encontramos uma alusão ao cinema no “Conteúdo” “Literatura, cinema e teatro: relações textuais”; no mesmo “Domínio” da “Educação literária”, um dos “Descritor de desempenho” do “Objetivo” “Tomar consciência do modo como os temas, as experiências e os valores são representados nos textos literários” é “Relacionar a literatura com outras formas de ficção (cinema, teatro)”. Semelhantemente, no oitavo ano, e ainda no “Domínio” “Educação literária”, um dos “Descritor de desempenho” do “Objetivo” “Ler e escrever para fruição estética” é “Analisar recriações de obras literárias com recurso a diferentes linguagens”, entre as quais o cinema. Já no nono ano, e desta vez no “Domínio de referência” “Escrita”, um dos “Descritor de desempenho” do “Objetivo” “Escrever textos diversos” é “Fazer guiões para uma dramatização ou filme”.

Para os três anos do ensino secundário, no programa propriamente dito, os “Conteúdos” dos “Domínios” da “Oralidade”, da “Leitura” e da “Escrita” preveem a “Apreciação crítica” de diferentes “manifestações culturais”, incluindo explicitamente o filme (Buescu *et al.*, 2014: 12-13, 17-18, 24); por sua vez, nas Metas Curriculares fixadas no mesmo documento, é no “Domínio de referência” da “Educação literária” e, no âmbito deste, no “Objetivo” “Analisar textos literários”, que surge como “Descritor de desempenho” “Analisar recriações de obras literárias do programa, com recurso a diferentes linguagens” – entre elas, o cinema – “estabelecendo comparações pertinentes” (idem: 48, 52 e 55).

### **3. O uso de filmes (ou excertos de filmes) na aula de Português**

Estas referências ao cinema, ou ao uso de filmes nas aulas de Português, são, como se percebe, esparsas e pontuais – quer dizer, não parecem dependentes de um princípio geral didaticamente fundamentado

e estruturado. O mesmo se poderia observar, *grosso modo*, relativamente aos manuais da disciplina. Conforme constata José Cardoso Bernardes e Rui Afonso Mateus, no ensaio *Literatura e ensino do Português* (de 2013), “não é ainda habitual os manuais de Português fazerem-se acompanhar de filmes ou excertos de filmes cujo visionamento seja proposto como estratégia para contextualização, leitura ou interpretação de textos do programa” (2013: 112). E mesmo quando tal sucede, nem sempre se evita a queda na “tentação da sedução pelo artifício didático sem conteúdo” (2013: 101).

Ora, porque “o cinema não filma livros”, como assegura João Mário Grilo (1996: 209), a visualização de filmes em sala de aula não pode ser assumida como mera ilustração abreviada da narrativa escrita. O trânsito entre o livro e o filme implica sempre uma interpretação crítica da narrativa original – desde logo exigida pelas especificidades das diferentes linguagens artísticas envolvidas. Citando um ensaio seminal de Abílio Hernandez Cardoso – “A letra e a imagem: o ensino da literatura e o cinema” (de 1996) –, deve-se “considerar a inclusão dos filmes [na aula de Português] não como mero material didático complementar ao estudo dos textos narrativos [ou outros], mas como uma forma autónoma de expressão” (1996: 15).

O propósito de “reconduzir a disciplina de Português ao domínio da formação estética dos alunos”, de que falam Bernardes e Mateus (2013: 101), encontra assim respaldo quer na “abordagem interartística no estudo da literatura”, quer, especificamente, na “articulação entre o ensino da literatura e o cinema” (Cardoso e Mateus, 2013: 100)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> O exemplo aduzido por estes dois especialistas é o da curta-metragem *Erros Meus* (2000), de Jorge Cramez, realizada a partir do conto “Super flumina Babylonis”, de Jorge de Sena. A atenção aos “múltiplos nexos genéticos, genológicos, narratológicos, estilísticos, discursivos ou técnicos” que o diálogo entre a literatura e o cinema “pode revestir” implicaria, neste caso, “uma primeira fase, de ordem transdisciplinar”, dedicada ao “entendimento das diferenças de discurso, de técnica e de estilo que distinguem os produtos das diferentes artes”; e uma segunda fase, de ordem interdisciplinar, dedicada a “questões relevantes para o estudo de poemas centrais do autor”, como sejam “certos trâmites da escrita poética quinhenista” ou “a representação da decadência do poeta” plasmada nas “estâncias reflexivas e exortativas d’*Os Lusíadas*” (Cardoso e Mateus 2013: 110-112).



#### 4. O caso de José Saramago

O programa da disciplina de opção Clássicos da Literatura, coordenado por Isabel Pires de Lima, apresenta uma proposta de atividade didática relacionada com o cinema rara pela sua especificidade:

Quando sugerimos, como recurso, alguns filmes realizados a partir de obras literárias, um exercício considerado útil parece ser o confronto da versão fílmica com a obra literária. Por exemplo: “O Leopardo” de Luchino Visconti não segue à risca a intriga do livro homónimo de Lampedusa. Explorar as diferenças é uma atividade motivadora e geradora de conhecimento. (Lima *et al.*, 2004: 28).

O que se propõe neste passo, portanto, é o comum exercício de confronto entre o livro e o filme. Em contexto de sala de aula, o inegável interesse didático deste exercício, aliás relevado pelos seus proponentes, pode, porém, correr o risco de se restringir a um jogo do tipo ‘descubra as diferenças’, interessado sobretudo no escrutínio novelesco – quando não noveleiro – de certos pormenores que definem as personagens e orientam a ação e as suas intrigas.

Sucedem entretanto que os dois romances de José Saramago propostos no programa de Português do ensino secundário – *Memorial do convento* (1982) e *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) – não foram (ainda) adaptados ao cinema, inviabilizando por inerência o tipo de exercício proposto por Isabel Pires de Lima. O meu argumento é que esta circunstância, ao desembaraçar-nos da questão da fidelidade narrativa do filme ao livro, pode e deve ser assumida como um constrangimento produtivo. Talvez sejam os filmes que não são adaptações das obras estudadas aqueles que melhor “permite[m] que o aluno integre a produção literária no âmbito mais vasto da produção artística”, compreendendo deste modo “como as linguagens artísticas se envolvem, se compreendem e se referem mutuamente” (ME, 1991: 60), conforme propunha o programa da (já extinta) disciplina de Português A. Trata-se aliás do mesmo princípio, comumente aceite, que pretende ilustrar poemas como “De tarde”, de Cesário Verde,

ou “Chuva oblíqua”, de Fernando Pessoa, com o Claude Monet e o Pablo Picasso contemporâneos.

Assim, ainda no âmbito da obra de José Saramago, o estudo dos dois romances do cânone escolar poderá recorrer a certos traços autorais traduzidos nas longas-metragens *La balsa de piedra* (2002), de George Sluizer, *Blindness* (2008), de Fernando Meirelles, *Embargo* (2010), de António Ferreira, e *Enemy* (2013), de Denis Villeneuve. O levantamento dos aspetos a explorar incluiria, por exemplo, a encenação de multidões em cenários distópicos, em *Blindness*; o desdobramento identitário ou a desagregação do sujeito, em *Enemy*; a tecnofobia ou a dependência da tecnologia, em *Embargo*; ou a ocorrência do fantástico e a questão ibérica, em *La balsa de piedra*. Ilustre-se apenas este último tema comum: o “formoso exemplo de solidariedade ibérica” (Saramago, 2000: 341) que encontramos no Hotel Bragança, onde se hospedou Ricardo Reis, tem expressão não menos irónica no “discurso dos nossos queridos presidentes” que Joaquim parodia ao transpor a fronteira: “Só o interesse dos povos da Península nos guiará!”.

Mas os alunos que estudam *O ano da morte de Ricardo Reis* podem estabelecer outras relações e produzir outras interpretações se, de acordo com as conclusões provisórias deste texto, souberem situar o ano de 1936 e o seu contexto em filmes como *Sinais de fogo* (1985), de Luís Filipe Rocha, ou em documentários como *Fantasia lusitana* (2010), de João Canijo; ou ainda se puderem reler Fernando Pessoa, Bernardo Soares ou Ricardo Reis em *Conversa acabada* (1981) e no *Filme do desassossego* (2010), ambos de João Botelho<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Fica adiada, neste momento, a consideração de filmes como *Lisboa, crónica anedótica* (1930), de Leitão de Barros, onde ecoa ainda o sentimento impressivo de Cesário Verde; *A Revolução de Maio* (1937), de António Lopes Ribeiro, aliás incrustado na narrativa de Saramago; ou *O milagre segundo Salomé* (2014), de Mário Barroso, onde as aparições de Fátima são sujeitas à recriação iconoclasta de José Rodrigues Miguéis.

## 5. O caso d'O ano da morte de Ricardo Reis

Concentro-me agora no caso d'O ano da morte de Ricardo Reis. A afirmação do filme como “forma autónoma de expressão” artística, conforme a aspiração citada de Abílio Hernandez Cardoso (1996: 15), poderia suscitar um estudo preliminar sobre as relações desta narrativa de Saramago com a teoria e a história do cinema. As duas perspetivas a considerar diriam respeito, genericamente, quer à presença assídua de alguns motivos d'O ano da morte de Ricardo Reis na história do cinema – como o tema do duplo e do fantasma, desde *Der Student von Prag* (de 1913), o jovem que, como o Pessoa saramaguiano, deixa de se ver nos espelhos; quer ao estatuto que o narrador e o protagonista do romance atribuem ao cinematógrafo no concerto das artes – em que parece avultar a tese negativa da “arte da ilusão”, seja na inocência do mero entretenimento, seja na experiência da propaganda política. Abonam esta alegação os vários momentos em que Ricardo Reis vai ao cinema apenas “por se anunciar tão longa a tarde” (Saramago, 2000: 229) e a artificiosa metaficção do capítulo introduzido pela expressão “O Victor está nervoso” (idem: 357)<sup>4</sup>, também usada, por exemplo, na abertura d'O dia do gafanhoto, de Nathanael West.

Mas é necessário dar conta dos filmes (ou dos excertos deles) que, não remetendo para qualquer hipotexto de Saramago, podem, contudo, estabelecer relações úteis com os “tópicos de conteúdo” que o programa de Português prevê para o estudo d'O ano da morte de Ricardo Reis. Parafraseando o programa da disciplina de Clássicos da Literatura, cumpre-me agora explicitar as relações temáticas ou estéticas que, como leitor e espectador, percebo nas obras em confronto – a literária e as cinematográficas<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Ver um filme, neste romance, não será símile da sua génese conforme os “Discursos de Estocolmo” (2008), ou seja, da observação passiva daquele que sabiamente “se contenta com o espetáculo do mundo”? Ou nem isso, porque apenas imagem dele percebida numa “superfície duas vezes enganadora” (Saramago, 2000: 50), como a do espelho em que Ricardo Reis rejeita ver-se?

<sup>5</sup> Por economia de espaço, refiro apenas alguns aspetos fundamentais dos primeiros quatro “tópico de conteúdo”, a saber, “Representações do século XX”, “Deambulação geográ-

### 5.1. Representações do século XX

O mais documentado destes temas diz respeito, sem dúvida, às “Representações do século XX: o espaço da cidade, o tempo histórico e os acontecimentos políticos”.

Sobre “o tempo histórico”, anota Carlos Reis que ele se desdobra, nesta obra, em dois planos opostos: o nacional, na “dimensão doméstica, popular e festiva” de um tempo apenas aparentemente “pacífico e harmonioso”; e o internacional, na sua real “dimensão conflituosa, anunciando a violência de uma guerra que está próxima” (Reis, 2017: 32-34). Ora é justamente esta oposição que João Canijo explora em *Fantasia lusitana* (2010). A partir de imagens de arquivo, produzidas quase todas pela propaganda estatal, Portugal apresenta-se “como ilha, pedaço feito de ordem e calma, parêntesis num mundo a ferro e fogo”, conforme escreveu Luís Miguel Oliveira. “Onde o filme ganha outra densidade” – acrescenta o crítico do *Público* –, é na inclusão do olhar “dos estrangeiros que por Lisboa deambularam à espera de um barco para os EUA”: “o que escreveram sobre a sua permanência em Portugal [e ouvimos em voz *off*] vem agir sobre as imagens, criar-lhes um negativo, desmontar a alegria postíça” (Oliveira, 2010). Além destas vozes em trânsito, também certas “imagens de arquivo alemãs” e de um “filme breve de Lisboa que não foi produzido pelo regime”, como ainda e “sobretudo fotografias”, colocam em evidência “um *fora de campo* dos jornais de atualidades portuguesas”, conforme a análise de Daniel Ribas (2014: 278, 280 e 283).

Outros dois aspetos das “Representações do século XX” presentes na ficção de Saramago e no documentário de João Canijo dizem respeito à cumplicidade entre o Estado Novo e a Igreja Católica e à prática da exibição folclórica de uma ruralidade (como de um indigenato, aliás) familiar e socialmente idílico.

As figuras humanas da Exposição Universal do Mundo Português, realizada em 1940, que João Canijo respigou no *Jornal Português* (a oficialíssima “revista mensal de atualidades cinematográficas”), inserem-se

---

fica e viagem literária”, “Representações do amor” e “Intertextualidade”, adiando portanto as questões de “Linguagem, estilo e estrutura”.

na mesma lógica que exhibe os pescadores da Nazaré na estreia da peça *Ta Mar*, de Alfredo Cortez (ocorrida no Teatro Nacional, a 11 de janeiro de 1936) ou os “milhares de trabalhadores de Barcelos” que desfilam por ocasião da Festa Nacional de Trabalho, no 1.º de Maio do mesmo ano, e a quem, apesar da dura “labuta campestre”, nunca “faltam divertimentos” (Saramago, 2000: 291). Trata-se, como ficou sugerido, do mesmo tipo de “representação etnográfica e pitoresca das regiões rurais e supostamente idílicas de Portugal” que (também) Daniel Ribas encontra em *Fantasia lusitana* (2014: 277)<sup>6</sup>.

Já a declaração atribuída ao arcebispo de Mitilene, segundo a qual “Portugal é Cristo e Cristo é Portugal” (idem: 273), com que Pessoa ri até às lágrimas, tem ainda eco na convicção que, sobre as imagens aéreas captadas na cerimónia de inauguração do Cristo-Rei, já em 1959, encerra o documentário *Fantasia lusitana*, enfatizando a “confusão propositada entre nação e religião” (Ribas, 2014: 283): “Cristo há de continuar a apontar a Portugal a rota das glórias e da vitória”.

Em *O ano da morte de Ricardo Reis* como no filme *Sinais de fogo*, os “acontecimentos políticos” assomam à superfície narrativa através dos jornais e da rádio. Carlos Reis explica a este propósito que “ao comprar uma telefonia”, o heterónimo de Pessoa “adere a uma inovação que foi decisiva no que respeita ao acesso à informação e também para a propaganda do regime salazarista” (Reis, 2017: 35). Ainda que a ficção de Jorge de Sena privilegiasse a leitura dos jornais, o filme de Luís Filipe Rocha enfatiza justamente a notícia radiofónica. Os noticiários da rádio, mais adequados aos suportes sonoros do cinema, ocupam lugares-chave nesta diegese fílmica, incluindo a sua abertura e o seu desfecho ou o momento em que se deduz a convivência do Estado Novo com as falanges Nacionalistas do país vizinho.

Por fim, também as ações da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (P.V.D.E.) representadas no romance de Saramago – por exemplo, na

---

<sup>6</sup> Por sua vez, estas cenas estão muito de acordo com essa paz “filmada em imagens paradisíacas de flores, de canto das aves e da paisagem alegre de Lisboa” que Luís Reis Torgal (2014: 50) destaca ao apreciar o genérico d’*A Revolução de Maio* (de 1937).

contrafé entregue por Salvador a Ricardo Reis, ainda hóspede do Hotel Bragança – encontram paralelo no filme *Sinais de fogo* – por exemplo, na rusga aos espaços de diversão noturna em busca de cidadãos espanhóis refugiados na Figueira da Foz no verão de 1936. Uma pequena parte, afinal, dos cinquenta mil espanhóis que, diz um irónico narrador, “a este oásis de paz se recolheram” (Saramago, 2000: 291)<sup>7</sup>.

## 5.2. Deambulação geográfica e viagem literária

A terceira epígrafe d’*O ano da morte de Ricardo Reis*, colhida nos textos de autoanálise do ortónimo, firma a natureza irreal da cidade por onde irá deambular o médico monárquico regressado do Brasil: “não tenho provas de que Lisboa tenha alguma vez existido”. E a primeira descrição do romance atesta esta condição, quando, desde o estuário do Tejo, se avistam colinas e casas, um zimbório e uma empena, a ruína de um castelo – “salvo se tudo isto é ilusão, quimera, miragem” (Saramago, 2000: 12)<sup>8</sup>. Mais do que essa atopia de veraneio onde se perde o amor de Jorge e Mercedes, a Lisboa de Ricardo Reis é uma fantasia que a luz não materializa: “Não parece real esta paisagem”, lê-se ainda no desfecho do antepenúltimo capítulo do romance.

Também as personagens de João Botelho, quer em *Conversa acabada* quer no *Filme do desassossego*, deambulam por cenários ostensivamente artificiais, cinematográficos, quando não operáticos (mesmo quando, em *Conversa acabada*, se exibem adereços que pertenceram a Fernando Pessoa). Nas cenas finais do *Filme do desassossego*, o ajudante de guarda-livros parece ter-se volatizado, sumindo-se enfim do mundo, como o médico classicista que acompanha o fantasma de Pessoa ao cemitério dos

---

<sup>7</sup> Segundo Luís Reis Torgal (2014: 48), o apoio do Estado Novo às “tropas «nacionalistas» de Franco” surge discreta mas sintomaticamente representado em *A Revolução de Maio*, na cena em que César, o protagonista do primeiro “grande filme” português de “exaltação nacionalista” (como se anunciou na época), negocia a compra de armas no norte do país com o comandante de um barco espanhol.

<sup>8</sup> A encenação paisagística que abre *O ano da morte de Ricardo Reis* pode ser devedora das primeiras imagens de *A Revolução de Maio* (1937), de António Lopes Ribeiro, ou de *A cidade branca* (1983), de Alain Tanner, neste caso prolongando a nota disfórica do nevoeiro ribeirinho.

Prazeres. Mas a melhor elaboração fílmica sobre o tema encontra-se talvez no excerto do drama estático *O Marinheiro* parcialmente encenado em *Conversa acabada*. A voz da Segunda Veladora (ou de Isabel de Castro) ouve-se em *off*, num plano fixo, picado e oblíquo, sobre a orla marítima: “Sonhava de um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longínqua”. Sucedem-se os *travellings* sobre o palco fantasiosamente onírico e os planos fixos das três veladoras e do corpo velado. A história termina quando os indícios de ouro crepuscular se extinguem num *fade out*: “Um dia, que chovera muito, e o horizonte estava mais incerto, o marinheiro cansou-se de sonhar... Quis então recordar a sua pátria verdadeira..., mas viu que não se lembrava de nada, que ela não existia para ele...”.

### 5.3. Representações do amor

Há um momento em *La balsa de piedra* (como em *A jangada de pedra*, de resto) em que Joana diz aos seus companheiros: “Fui buscá-los porque vocês não estão dentro da lógica comum do mundo... como eu”. Quanto às personagens centrais d’*O ano da morte de Ricardo Reis*, poderíamos dizer, com Barbara Juršič, que Lúcia “é a única que não tem nada de fantasma” (Juršič apud Reis, 2017: 118) – salvo, naturalmente, o facto de ser personagem de ficção. A vaga afeição de Marcenda não chegou para trazer Ricardo Reis à flor da vida; só um amor como o de Maria Clara, na fantasia d’*A Revolução de Maio*, alcança virtudes redentoras, conforme a ironia do narrador d’*O ano da morte de Ricardo Reis*.

Mas é de facto Lúcia quem mais implica Ricardo Reis nesse mundo do qual não quer ser mais do que espectador, tal como em *Sinais de fogo* é Mercedes quem move as decisões de Jorge no caso do apoio à fuga de D. Fernando e de D. Juan. Se no romance de Saramago a Revolta dos Marinheiros (a 8 de setembro de 1936) “é diretamente associada à ficção, porque nela um dos marinheiros mortos é irmão de Lúcia”, conforme recorda Carlos Reis (2017: 38), também em *Sinais de fogo* a articulação entre o momento histórico e a vida da personagem se realiza através da cena amorosa. Mas seja por certa imaturidade, no caso de Jorge, seja por índole e educação, no caso de Ricardo Reis, a comum agitação política não chega a dominar a pulsão de Eros que conduz estas personagens.

#### 5.4. Intertextualidade

Ficou dito em cima que Cesário Verde ecoa ainda na *Crónica anedótica* da cidade de Lisboa que Leitão de Barros filmou em 1929. A atenção empática que o autor de “Cristalizações” dedica ao trabalho físico, rotineiro e enérgico, vê-se na dinâmica vertiginosa da lavagem do convés do navio escola Sagres. Ora essa atenção cinética (e acústica) de Cesário é comum a Saramago: “Andam a lavar as bancadas, as ruas interiores, com baldes e agulheta, e ásperos piaçabas, ouve-se de vez em quando um arrastar metálico, depois um estrondo, foi uma porta ondulada que se fechou” (Saramago, 2000: 41). E como não nos lembrarmos do dístico “Um parafuso cai nas lajes, às escuras. / Colocam-se taipais, rangem as fechaduras”, de “O Sentimento de um Ocidental”? O que não achamos em Cesário nem em Saramago, porém, é essa ordem do exercício físico coletivo que conduz a armada política de Leitão de Barros.

A reescrita do verso épico de Luís de Camões no início e no fim do romance de Saramago, diz-nos ainda Carlos Reis, “acontece num tempo histórico (que é o de Ricardo Reis) em que a epopeia já deixou de fazer sentido” (Reis, 2017: 70). Ainda que sob a sensibilidade de um outro tempo histórico, como esclareceu João Botelho, também o último poema da *Mensagem* pessoana, “Nevoeiro”, deixa cair, em *Conversa acabada*, a exortação sebastianista final – “É a hora!”. A opção de João Botelho, determinada pelo estorvo messiânico, deve confrontar-se com a conversa havida (ou não havida) entre Pessoa e Reis a propósito da (in)utilidade das colónias no destino do Quinto Império.

É que, por sua vez, a natureza duplamente ficcional deste colóquio – “Duas vezes improvável, esta conversação fica registada como se tivesse acontecido, não havia outra maneira de torná-la plausível”, diz o narrador d’*O ano da morte de Ricardo Reis* –, esta metaficção, como dizia, encontra uma formulação muito próxima num diálogo do *Livro do desassossego* reproduzido no *Filme* do mesmo estado. Neste, são A Mulher da Gramática (ou Rita Blanco) e o Homem da Gramática (ou Miguel Guilherme) que podem dizer-se mutuamente: “– Eu não tenho a absoluta certeza de estar falando consigo, repare...”; como Bernardo Soares (ou Cláudio da Silva) conclui depois: “As duas criaturas que estavam à mesa de chá não



tiveram com certeza esta conversa. Mas estavam tão alinhadas e bem vestidas que era pena que não falassem assim... Por isso escrevi esta conversa para elas a terem tido...”.

Aprendemos nos discursos de Estocolmo que a génese d’*O ano da morte de Ricardo Reis* se situa na reação de Saramago à ética inscrita no verso-epígrafe “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”, indissociável da construção do seu autor – seja enquanto heterónimo, seja enquanto personagem. Em 1936, o espectador da Europa não poderia suportar a ataraxia. A inscrição da obra de Ricardo Reis no romance que narra o ano da sua morte e no filme *Conversa acabada* respeita denodadamente esta coincidência entre o espírito das Odes e o daquele que as compôs.

O poema “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio”, que ouvimos no primeiro filme de João Botelho, emerge no romance de Saramago no momento da pequena epifania que nomeia a futura amante de Ricardo Reis. Em *Conversa acabada* o seu contexto é mais óbvio, já que se inscreve na narração do triunfal oito de março de 1914. Mas a possibilidade de a voz, o corpo e a pose da atriz Maria de Saisset figurarem a destinatária do poema pode complexificar o jogo de espelhos autorais da cena pessoana. Nos créditos do filme, essa Lídia hipotética chama-se ‘Maria Reis’. Seja como for, o que esta ode une no livro e no filme é o momento da descoberta do duplo enquanto autor da obra (i.e., Pessoa encontra Ricardo Reis) e da descoberta do duplo da obra enquanto *pessoa* (i.e., Ricardo Reis descobre Lídia, sem o seu apelido).

O último tema que interessa referir tem que ver com a aversão de Ricardo Reis às multidões, muito evidente tanto na deslocação a Fátima como no comício do Campo Pequeno, ocorrido em agosto de 1936. O ambiente destas manifestações, sempre enfatizado no cinema de propaganda fascista, constitui um dos mais sólidos materiais usados por João Canijo em *Fantasia lusitana*. Já o *Filme do desassossego* encena uma das mais agressivas expressões da misantropia de Bernardo Soares: “Tudo quanto não é a minha alma é para mim, por mais que eu queira que o não seja, não mais que cenário e decoração. (...). Os que verdadeiramente sofrem não fazem plebe, não formam conjunto. O que sofre, sofre só”.

Mas se a fobia cívica de Ricardo Reis tende a ser traduzida como negação da vida política, ela pode defender-se, em contexto ditatorial, com a outra face da mesma moeda. Afinal, como explica o professor Adam nas primeiras cenas de *Enemy*, todas as ditaduras, ao longo da história, tendem a censurar qualquer forma de expressão individual.

### 5.5. Linguagem, estilo e estrutura

Se as ditaduras tendem a censurar a expressão individual, a educação e as artes estimulam-na. E se a educação para as artes exige o estudo das suas distintas linguagens, os casos de transposição interartística tornam-se campos privilegiados para esse tipo de investigação. Sucede que, mais uma vez, a averiguação do uso de filmes no estudo de uma obra literária da qual não partiram diretamente, enquanto adaptação cinematográfica, não parece perturbar o apuramento das coincidências ou dissemelhanças relativas às linguagens envolvidas.

Por economia de espaço, enumeram-se apenas, neste momento, alguns aspetos a considerar na investigação da linguagem, do estilo e da estrutura d'*O ano da morte de Ricardo Reis* e dos filmes aqui trazidos à colação. Assim, será necessário enfatizar o (pre)domínio da oralidade próprio das falas do filme (como, em João Botelho e em João Canijo, da frequente voz *off*), a que corresponderia a adaptação da narrativa ao guião. Quanto à linguagem plástica, o seu estudo deve partir da secular herança barroca que tinge os filmes de João Botelho para chegar, por exemplo, ao envio particular e contemporâneo às séries pessoas de Costa Pinheiro, provavelmente reproduzidas em *Conversa acabada*. Já quanto às estruturas e técnicas compositivas das obras em consideração, podem apontar-se, sucintamente, a circunscrição do tempo e do espaço em *Sinais de fogo*, a colagem de discursos heterogéneos em *Conversa acabada* ou a alternância de vozes antitéticas em *Fantasia lusitana*.

(A matéria, vasta e complexa, exige a atenção futura dos investigadores, professores e alunos que com ela trabalham).

## Referências

- BERNARDES, J. (2005). *A literatura no ensino secundário. Outros caminhos*. Porto: Areal Editores.
- BERNARDES, J., Mateus, R. (2013). *Literatura e ensino do Português*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- BUESCU, H.; MAIA, L.; SILVA, M.; ROCHA, M. (2014). *Programas e Metas Curriculares de Português. Ensino Secundário*. Lisboa: Ministério da Educação.
- CARDOSO, A. H. (1996). A letra e a imagem: o ensino da literatura e o cinema. *Discursos. Estudos de língua e cultura portuguesa*, 11-12: 15-35.
- CEIA, C. (1999). *A literatura ensina-se? Estudos de teoria literária*. Lisboa: Edições Colibri.
- CORREIA, A. M. L. (2010). *(Re)Pensar a Literatura na Escola no Século XX*. Tese de doutoramento em Literatura Portuguesa (Investigação e Ensino), Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra – Universidade de Coimbra, 631 pp.
- GRILO, J. M. (1996). O cinema não filma livros... *Discursos. Estudos de língua e cultura portuguesa*, 11-12: 209-212.
- LIMA, I.; DUARTE, I.; CARVALHO, J. (2004). *Programa de Clássicos da Literatura. 12.º ano*. Lisboa: Ministério da Educação – Departamento do Ensino Secundário.
- Ministério da Educação e da Investigação Científica – Direção-Geral do Ensino Superior. (1980). *Programa de Literatura Portuguesa. 12.º ano – Via de Ensino*. Lisboa: MEIC/DGES.
- Ministério da Educação. (1991). *Programa de Português A dos Cursos Gerais e Tecnológicos do Ensino Secundário. 10.º, 11.º e 12.º anos*. Lisboa: ME.
- OLIVEIRA, L. M. (2010). A guerra de um país só [versão eletrónica]. Suplemento Ípsilon do jornal *Público*. Acedido a 12 de setembro de 2018, em <https://www.publico.pt/2010/04/29/culturaipsilon/critica/a-guerra-de-um-pais-so-1656215>
- REIS, C. (2017). *O ano da morte de Ricardo Reis. José Saramago*. Porto: Porto Editora.
- REIS, C.; Dias, A.; CABRAL, A.; SILVA, E.; VIEGAS, F.; BASTOS, G.; MOTA, I.; SEGURA, J.; PINTO, M. (2009). *Programas de Português do Ensino Básico*. Lisboa: Ministério da Educação.
- RIBAS, D. (2014). Fantasia lusitana. In C. O. Ferreira (org.), *O cinema português através dos seus filmes*. Lisboa: Edições 70.
- SARAMAGO, J. (2000). *O ano da morte de Ricardo Reis*, (15.ª ed.). Lisboa: Caminho.

TORGAL, L. R. (2014). A Revolução de Maio. In C. O. Ferreira (Org.), *O cinema português através dos seus filmes*. Lisboa: Edições 70.

### **Filmografia**

*Blindness*, realização de Fernando Meirelles (Brasil/Canadá/Japão, 2008)

*Conversa acabada*, realização de João Botelho (Portugal, 1981)

*Embargo*, realização de António Ferreira (Brasil/Espanha/Portugal, 2010)

*Enemy*, realização de Denis Villeneuve (Canadá/Espanha, 2013)

*Fantasia lusitana*, realização de João Canijo (Portugal, 2010)

*Filme do desassossego*, realização de João Botelho (Portugal, 2010)

*La balsa de piedra*, realização de George Sluizer (Espanha/Holanda/Portugal, 2002)

*Sinais de fogo*, realização de Luís Filipe Rocha (Espanha/França/Portugal, 1985)

SANDRA FERREIRA

(UNESP/FCL-Assis, Brasil)

ORCID: 0000-0001-9823-462

## OS MITOS POÉTICOS DE JOSÉ SARAMAGO

### POETIC MYTHS BY JOSÉ SARAMAGO

**RESUMO:** O propósito desta comunicação será verificar, em poemas de José Saramago, um núcleo poético em diálogo com as mitologias pagã e cristã, em que se sobressaem notas ácidas dirigidas não ao pensamento mítico, mas à conduta dos deuses em geral, dando lugar a um universo religioso dessacralizado e a uma mitologia desmistificada. Tomaremos para objeto de análise uma seção de *Os Poemas Possíveis* (1966), intitulada “Mitologia”, constituída por catorze poemas em que o eu lírico traz à luz versos que remetem a sistemas de fé. A partir das reflexões de Mircea Eliade e Northrop Frye, entende-se que à Religião e à Arte cabe realizar muitas das humanas possibilidades de ser, porque a afinidade entre ambas repousa na imaginação, capaz de tornar palpáveis os fantasmas das inquietações humanas. Este artigo, portanto, apresentará uma leitura dos poemas da seção “Mitologia” em que se ressaltem os aspectos da configuração lírica de uma antiépica dos deuses. O viés mítico dos poemas de José Saramago analisados remete a uma transcendência negativa, apontada por Hugo Friedrich como típica da modernidade, já que, em diálogo permanente com elementos da tradição cristã e pagã, o eu lírico recria a realidade e os mitos, mostrando-se sempre mais indisposto com os usos práticos da religião do que com os ritos e instâncias artísticas nela implicados.

**Palavras-chave:** Poesia; José Saramago; Mitologia; *Os Poemas Possíveis*.

**ABSTRACT:** This communication aims at verifying, in José Saramago's poems, a poetic nucleus with dialogues between pagan and Christian mythologies, in which mordant notes stand out, not directed at mythical thought, but at the behavior of gods in general, giving rise to a desacralized religious universe and a demystified mythology. We will take as object of analysis a section of *The Poems Possible* (1966), entitled “Mythology”, consisting of fourteen poems in which the lyrical self exposes verses that refer to faith systems. Starting from the reflections of Mircea Eliade and Northrop Frye, it is understood that Religion and Art should achieve many of the human possibilities of being, because some affinity between both lies in the imagination, which is able of making tangible the ghosts of human uneasiness. By means of this communication, therefore, it will be presented a reading of the poems in the

«Mythology» section in which aspects of the lyrical configuration of an antiepic position of the gods are highlighted. The mythical mentality in José Saramago's analyzed poems refers to a negative transcendence, pointed out by Hugo Friedrich as typical of modernity. The lyric self, which is in permanent dialogue with elements of the Christian and pagan tradition, recreates reality and myths, at the same time being constantly more reluctant to the practical uses of religion than to the rites and artistic instances involved in it.

**Keywords:** Poetry; José Saramago; Mythology; *The Poems Possible*.

“O poeta não quer dizer, diz”<sup>1</sup> (PAZ, Octavio. 1990, p.110), afirma Octavio Paz, no ensaio “A Imagem”, ponderando que várias são as maneiras de enunciar a mesma coisa em prosa. Em poesia, porém, há apenas uma. Com tais afirmações, ressalta o estatuto singular da linguagem poética. Para o ensaísta mexicano, o “poema é linguagem em tensão: no extremo de ser e no ser até o extremo”<sup>2</sup> (PAZ, Octavio. 1990, p.110). Acredita que o sentido da imagem seja a própria imagem e, em razão disso, enquanto a linguagem indica, representa, a poesia afirma. O poema, conforme Paz, não explica nem representa, tão somente apresenta: em lugar da alusão à realidade, sua recriação. Essa especificidade, entendida como metamorfose ou operação alquímica, aproxima a poesia das modalidades destinadas à transformação do ser humano, a exemplo da magia e da religião. Também Northrop Frye (2004, p. 266) assinala a conexão perseverante entre livros e magia, ressaltando que o impulso poético parece começar com a renúncia não propriamente à magia, mas a seus objetivos práticos.

Em “Grandeza e decadência dos mitos”, Mircea Eliade observa que, nos níveis arcaicos da cultura, a religião mantém valores paradigmáticos para as atividades humanas, veiculados pelo mito, cuja função primeira “é despertar e manter a consciência de um outro mundo, do além – mundo divino ou mundo dos ancestrais” (ELIADE, 1972, p.123). A “experiência do sagrado”, entendida como encontro com uma realidade transumana, origina a ideia de que existem valores absolutos responsáveis por atribuir

---

<sup>1</sup> “El poeta no quiere decir: dice”. Tradução nossa.

<sup>2</sup> “El poema es lenguaje em tensión: em extremo de ser y em ser hasta el extremo” Tradução nossa.

significação à existência humana. As ideias de *realidade, verdade e significação*, posteriormente sistematizadas pelas reflexões metafísicas, brotam, conforme Eliade, da experiência do sagrado. O alcance produtor do mito é reconfirmado pelos rituais: a repetição assegura ao mito uma existência absoluta, transumana, contudo acessível à experiência humana, de modo que o transcendente seja ritualmente vivido. Os rituais arcaicos, segundo Eliade, abolem o Tempo profano (cronológico) e recuperam o Tempo sagrado (circular). Embora pudessem desmotivar a ação humana, por constituírem modelos inatingíveis, os mitos incentivam a humanidade a criar.

Ao recordar eventos grandiosos ocorridos sobre a Terra, os mitos recuperam parcialmente esse passado. A imitação dos gestos paradigmáticos, no ritual, forçaria o ser humano a transcender seus limites para aproximar-se dos deuses e dos heróis míticos. Os recitadores de mito – de xamãs a bardos – sempre se distinguiram, afirma Eliade, pela imaginação ou talento literário. O propósito deste estudo é verificar, nos poemas de José Saramago, um núcleo poético em diálogo com as mitologias pagã e cristã, em que se sobressaem notas ácidas dirigidas não ao pensamento mítico, mas à conduta dos deuses em geral, dando lugar a um universo religioso dessacralizado e a uma mitologia desmistificada. Tomamos para objeto de análise uma seção de *Os Poemas Possíveis* (1966), não por acaso intitulada “Mitologia” (p. 81-95), constituída por catorze poemas em que o eu lírico traz à luz versos que remetem a sistemas de crença sempre impressionantes e nunca definitivos, conforme anunciado já no poema de abertura:

#### Mitologia

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

Da plumagem do cisne as mãos de Leda,  
O seu peito imortal, o seu regaço,  
A semente de Zeus, dóceis, colhiam.

Entre o céu e a terra, presidindo  
Aos amores de humanos e divinos,  
O sorriso de Apolo refulgia.

Quando castos os deuses se tornaram,  
O grande Pã morreu, e órfãos dele,  
Os homens não souberam e pecaram. (Saramago, 1986, p. 81)

As três primeiras estrofes aludem aos intercâmbios amorosos entre deuses e humanos (Afrodite e Anquises, Leda e Zeus) num tempo pleno de erotismo entre tais seres hierarquicamente distintos (Apolo, Pã / seres humanos). Essa supressão de hierarquia entre humanos e divinos, propiciada por encontros amorosos entre eles em um tempo formidável, chegou ao fim. A era da castidade dos deuses ligou-se à morte do deus dos bosques, Pã, e determinou a substituição da sensualidade, enquanto valor, pela castidade cristã, criadora do pecado original. O deslocamento das relações de razão (o perecimento de Pã em lugar da desobediência de Adão) e consequência (pecado) recria o mito bíblico da queda e justifica a razão de os humanos distanciarem-se dos deuses outrora havidos. Ao embaralhar elementos da mitologia grega e cristã, o eu lírico compõe uma nova mitologia, nascida no interior desse soneto de versos decassilábicos. Fusão semelhante ocorre na construção do poema abaixo:

#### Invenção de Marte

Madrugadas de prata sobre campos  
De nunca vistas ervas, onde o vento  
Passa de largo e manso, num silêncio  
De esmeraldas eternas. Movimento  
De bailado ou de luz purificada,  
Lentos canais de Marte que eu invento  
Na minha humana fala condenada. (Saramago, 1986, p.94)

O arranjo lírico da superfície (campos/ervas, vento/silêncio, canais/luz) do planeta Marte, homônimo do deus romano da guerra, outorga,



mais uma vez, um estatuto mítico ao quarto planeta a partir do Sol. O eu lírico recria um espaço semelhante àquele que teria sido a Terra na sua origem e, assim, amalgama o elemento disfórico inscrito no último verso, de extração escatológica, a um impulso mítico de criação/invenção redentora. Conforme Mircea Eliade, “não se pode renovar o mundo senão repetindo o que os Imortais fizeram *in illo tempore*, renovando a criação” (ELIADE, 1972, p. 46), de modo que a escatologia tende a ser também uma cosmogonia do futuro, em que a abolição deste mundo dá lugar a outro.<sup>3</sup>

O ser humano, ao contrário dos animais, não está imerso na natureza, mas sim, segundo Northrop Frye, em um universo mitológico constituído por

um corpo de pressupostos e crenças desenvolvidos a partir de suas inquietações existenciais. De tudo isso, a maior parte é inconsciente. Isso significa que nossa imaginação pode reconhecer parte desse corpo quando apresentada na arte ou na literatura, sem que compreendamos o que na verdade reconhecemos. Na prática, o que podemos reconhecer deste corpo de inquietações vem de um condicionamento social e de um legado cultural. (Frye, 2004, p.17)

À Religião e à Arte cabe realizar muitas das nossas possibilidades de ser, já que a relação de afinidade entre ambas repousa na imaginação, capaz de tornar palpáveis os fantasmas das inquietações. No poema em consideração, o eu lírico compõe Marte estabelecendo um paralelismo por afinidades com a Terra: madrugada enluarada, campos de ervas, vento, canais. A superfície, ao mesmo tempo familiar e estranha, remete a um espaço anterior a qualquer criatura. Nesse espaço, o movimento, de sonoridade imperceptível e baixa intensidade, é apenas do vento e dos canais. Ressalte-se que o conhecimento científico da atmosfera mar-

---

<sup>3</sup> O presidente dos Estados Unidos, Barak Obama, anunciou, em 2011, o cronograma e os destinos para a exploração espacial tripulada da NASA, que incluem uma viagem à órbita de Marte na década de 2030. O conhecimento do espaço e sua consideração como eventual alternativa para o esgotamento terrestre combinam escatologia e cosmogonia.

ciana afirma que o fluxo de gases em Marte pode chegar a 400 Km/h e descarta a existência de canais. A topografia lírica, todavia, mais que para os livros didáticos, apresenta um planeta para indexação aos tantos mundos possíveis nascidos da lavra dos poetas, incansáveis criadores cuja matéria primordial é a palavra.

No tratamento concedido às unidades léxicas dos decassílabos de “Invenção de Marte” destaca-se a comparação insólita entre o vento inaudito e o “silêncio de esmeraldas eternas”, que emprega a variedade mais preciosa do berilo, cujo verde transparente há muito magnetiza os olhos humanos, para, por meio de uma experiência visual mais consentânea, aludir a uma inexperiência auditiva extraordinária, a da sonoridade dos ventos em Marte. Também o nunca visto deslizar das águas será aproximado de experiências humanas habituais: “movimento de bailado ou de luz purificada”, em que a graciosidade da dança e a transparência da luz dão vida aos canais (re)criados. Assim, o eu lírico percorre uma variedade de campos semânticos (metal, mineral, vegetal, dança, luz) para ambientar seu *fiat lux* (“Marte que eu invento/ na minha humana fala condenada”), gerador de um espaço mítico de quietude, anterior a toda ascensão e queda. Essa capacidade demiúrgica liberta o eu lírico de sua condenação ao silêncio no mundo saturado de ruídos. Marte, feito de serenidade e quietude, com fragmentos próprios e alheios, terrestres, resulta na antítese da Terra: um espaço propício à livre modelagem poética.

Consideremos agora o poema “A um cristo velho”

Se podes quanto dizem, Cristo velho,  
De caruncho mordido, desprezado,  
Coberto da poeira que envenena  
A negrura da chaga do teu lado,

Se podes quanto dizem, quem te crê  
Ou te traz nessa crença maltratado,  
Podes fazer agora o que não ousam  
Os que fingem de amor e de sagrado:

Vem a ser esta missa doutra lei,  
A comunhão de Cristo e do pecado,  
Eis a fé do poeta que te encontra  
No teu pasmo de deus desafiado. (Saramago, 1986, p. 89)

Referindo-se a uma escultura depauperada pelo tempo, o eu lírico compõe três quartetos decassilábicos, em que concita o representado, Jesus Cristo, a uma reviravolta ontológica: comungar com o que lhe cabe, sacrificialmente, abolir. Essa apóstrofe faz uma junção entre religião (cristianismo) e arte (representação escultórica), em que ambas dão óbvios sinais de esgotamento (“fingem de amor e de sagrado”), apresentando-se empoeiradas. O poema, no entanto, lança luz viva sobre o Cristo martirizado, acenando-lhe com a possibilidade de um novo e mais humano protagonismo (sua comunhão plena com os humanos), que depois conheceremos como *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Esse protagonismo é também estendido a um seu antagonista bíblico:

Judas

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

Um corpo de enforcado é alimento,  
Um barão faz escada para os céus,  
É trono uma figueira, é luz moedas:  
Sem Judas, nem Jesus seria Deus. (Saramago, 1986, p. 99)

O vocabulário cristão, na primeira estrofe, compõe metáforas cujos teores evidenciam a consumição do humano pelo divino. Os deuses de tudo se servem para se perpetuarem. Exemplo dessa desmedida é o caso

de Judas, contraface sombria da luminosidade de Cristo. As referências metonímicas (corpo de enforcado, baraço, moedas e figueira) são base para um novo percurso metafórico, que converte traços semânticos costumeiramente vilipendiadores em semas participativos da mais alta simbologia cristã (alimento < corpo de enforcado; escada para os céus < baraço<sup>4</sup>; trono < figueira; luz < moedas; Jesus < Judas). O baixo é, assim, constitutivo do elevado, de modo que o ordenamento poético inclui o que parece expulso, e o faz em termos não de exceção, mas de regra. Uma das personagens mais vituperadas do cristianismo, arquétipo do traidor, Judas ressurge elevado, como actante basilar, sem o qual não existiria o cristianismo. Sabemos que esse mesmo Judas retornará ao verbo saramaguiano, outra vez resgatado da condição de *persona non grata*, em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*.

Miguel de Unamuno aponta a centralidade tensa do cristianismo na civilização ocidental: “O cristianismo mata a civilização ocidental, ao mesmo tempo que esta mata aquele. E vivem assim, matando-se, numa íntima relação de agonia”(Unamuno, 1991, p. 133). Para Unamuno (1991, p. 90), porém, o desaparecimento do cristianismo equivaleria ao desaparecimento da civilização ocidental. Os poemas de “Mitologia” podem ser vistos como pré-configuração lírica de uma antiépica de Deus, sustentada por um movimento de mão dupla: a elevação do humano e o rebaixamento do divino. O enfrentamento religioso, *leitmotiv* da produção literária saramaguiana, tem sua apoteose em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e em *Caim* (2009), último romance publicado em vida pela autor.

José Saramago tem plena consciência de ter nascido em um país de cultura cristã e de não poder escapar a essa contingência. Tanto é assim que, quando Carlos Reis (1998, p. 101) comenta o número crescente de estudos acerca dos grandes temas na obra do romancista e solicita seu pronunciamento sobre Deus, um tema fundamental, Saramago replica: “quando digo que sou ateu é com esta grande ressalva e dizendo sempre que tenho, evidentemente, uma mentalidade cristã, que não posso

---

<sup>4</sup> Laço de forca; corda com que se enforcavam os condenados.

ter outra mentalidade senão essa, não posso ser nem muçulmano, nem budista, nem confucionista, nem taoísta”. (*apud* Reis, 1998, p. 102)

É de dentro da mentalidade cristã que o conjunto de poemas “Mitologia” procurará mostrar uma transcendência negativa, apontada por Hugo Friedrich como típica da modernidade. Em Baudelaire, por exemplo, Friedrich aponta um cristianismo em ruínas, negativado:

Baudelaire fala muitas vezes do sobrenatural e do mistério. Só se compreende o que ele quer dizer com isto quando – como ele próprio faz – se renuncia a dar a estas palavras outro conteúdo que não seja o próprio mistério absoluto. A idealidade vazia, o “outro” indefinido, que no caso de Rimbaud é mais indefinido ainda e no de Mallarmé se converterá no Nada, e o mistério que gira em torno de si mesmo, próprio da lírica moderna, são correspondentes. (Friedrich, 1978, p. 49).

Saramago, a seu turno, dará nome ao esvaziamento da idealidade, como se verifica, por exemplo, no poema breve

Natal

Nem aqui, nem agora. Vã promessa  
Doutro calor e nova descoberta  
Se desfaz sob a hora que anoitece.  
Brilham lumes no céu? Sempre brilharam.  
Dessa velha ilusão enganemos:  
É dia de Natal. Nada acontece. (Saramago, 1986, p. 82)

A dupla negação, espacial e temporal, inserida no primeiro verso (“Nem aqui, nem agora”) vem reforçada pelo nome adjetivo em “vã promessa” (grifo nosso). Uma suspensão da crença é proposta, em razão da inexistência de qualquer sinal que, cumprindo a promessa, propiciasse ao descrente um ritual iniciatório. Conforme Eliade, a iniciação possibilita um segundo nascimento ou um renascimento místico, de ordem espiritual, que produziria o acesso a um novo e superior modo

de existência. O eu lírico, em “Natal”, com desencantada percepção dos indícios simbólicos (“Brilham lumes no céu? Sempre brilharam”), alude ao esgotamento da esperança posta no mundo religioso (“É dia de Natal. Nada acontece”).

A sextilha decassilábica em análise expõe o desalento lírico, porém não abole as expectativas redentoras associadas à data comemorativa do nascimento de Cristo. A negação dessas expectativas é ao mesmo tempo afirmação de sua existência. Dialeticamente, o desencanto do eu lírico espelha o encanto do mundo cristão (“promessa doutro calor e nova descoberta”, “lumes no céu”) cujo discurso afirmativo reverbera no poema disfórico em análise. Em razão disso, crença e descrença na capacidade religiosa de reordenar o mundo mantêm seu permanente embate no poema “Natal”.

Esse embate também reverbera nos poemas “Sé Velha de Coimbra” (Saramago, 1986, p. 91) e “Nave” (*idem*, p.92), em que a beleza arquitetônica de edifícios sacros é sustentada sobre pedras deste mundo. Na oitava “Sé Velha de Coimbra” o mutismo divino reverbera: “Aqui, onde o silêncio mais profundo / Sob o passo do homem se tornou”, “Foi Deus chamado aqui e não falou”. Também os grandes deste mundo tornam-se silenciosos ou silenciados, caem no esquecimento: “Nem primeiro aqui houve nem segundo”. Convém lembrar que a Sé Velha coimbrã foi construída, a partir de 1139, por ordem do primeiro Rei de Portugal, Dom Afonso Henriques (1109-1185), e nela seu filho e sucessor, D. Sancho I (1154-1211), foi coroado rei, em 1185 (cf. SERRÃO, 1984). Ambos encontram-se enterrados não na Sé Velha, mas no Mosteiro de Santa Cruz, também em Coimbra. A Sé poética subsiste como monumento arquitetônico relacionado aos poderes humano e divino, mas os ultrapassa, sobrevivente ao perecimento de ambos.

Na sextilha “Nave”, focalizam-se materiais e formas por meio de um recorte arquitetônico: a ala central de uma catedral não nomeada. O eu lírico compõe a materialidade da nave selecionando elementos de pavimentação e sustentação vistos por um ângulo metafórico que os redimensiona: “Do granito do chão rompem colunas, / Harpa de pedra rude e natural / entre a laje e o tecto retesada”. As colunas paralelas

convertem-se nas cordas de uma colossal harpa, instrumento intimamente associado à música sacra.

A abóboda curvilínea, por sua vez, remete a “dunas”, as montanhas de areia formadas por ação eólica (“São os dorsos curvados como dunas, / Sob o vento calado e musical, / Que varre a nave toda para o nada”). O contraste entre comparante e comparado, unidos pela semelhança do formato, reitera-se na adjetivação do vento, simultaneamente “calado e musical”, com termos aparentemente opostos para evocar uma melodia quase inaudível.

Essa sutil rede metafórica, em que o universo musical e geológico parecem remeter à *brise marine*, tem um surpreendente final, em que o eu lírico reintegra à nave eclesiástica a poesia do étimo, atualizando o vínculo metafórico entre a acepção “corpo da igreja” e navio. (“nave, do latim *navis*, ‘navio, embarcação, nau’.”(Houaiss e Vilar, 2001). Ao cabo do poema, a nave arquitetônica de Saramago é já embarcação rumo à transcendência vazia. Como é sabido, a essa nave virá juntar-se outra, portentosa, em *A Jangada de Pedra* (1986).

O poema “Aprendamos o rito” refere-se positivamente a um ritual iniciático:

Põe na mesa a toalha adamascada,  
Traz as rosas mais frescas do jardim,  
Deita o vinho no copo, corta o pão,  
Com a faca de prata e de marfim.

Alguém veio juntar-se à tua mesa,  
Alguém a quem não vês mas que presentes.  
Cruza as mãos no regaço, não perguntes:  
Nas perguntas que fazes é que mentes.

Prova depois o vinho, come o pão,  
Rasga a palma da mão no caule agudo,  
Leva as rosas à fonte, cobre os olhos,  
Cumpriste o ritual e sabes tudo. (Saramago, 1986, p. 83)

Composto de três quartetos decassilábicos, o poema traz a proposição de ações mínimas para um aprendizado essencial. Nos três primeiros versos, em posição inicial, constam três verbos conjugados na segunda pessoa singular do imperativo afirmativo (põe, traz, deita). No terceiro verso, consta ainda o imperativo “corta”. De natureza transitiva direta, esses verbos receberam complementos associados ao campo semântico da ornamentação (toalha, rosas), ao da alimentação (vinho e pão) e dos utensílios (copo e faca). As estruturas adjetivais (adamascada, mais frescas, de prata e de marfim) concedem um requinte discreto aos objetos do cenário mínimo indicado.

O segundo quarteto fornecerá a razão para que tal cenário seja composto: uma visita incorpórea, apenas intuída, referida por meio de pronome indefinido (Alguém), reiterado, em posição inicial nos dois primeiros versos desse quarteto. A presença incorpórea toma lugar à mesa e é para sua celebração que são requestados pão, vinho e demais acessórios de bom gosto. O imperativo afirmativo (“cruza as mãos”) divide o verso com o negativo (“não perguntes”), impondo atitudes físicas precisas e respeitadas: mãos cruzadas sobre o colo, em silêncio. À singular visita não se fazem perguntas, porque fazê-las equivaleria a mentir. E aqui é composto um dos versos mais encantadores do poema: “Nas perguntas que fazes é que mentes”. A mentira associa-se às assertivas, mas o eu lírico cria o estranhamento da interrogação mentirosa para remeter a inquietações recorrentes como: Quanto tempo ainda de vida? Há vida após a morte? Farei jús ao céu? Há céu? Enfim, a uma panóplia de questões inquietantes, que não vêm ao caso quando diante da morte ela mesma e não das especulações sobre ela.

O eu lírico sugere que qualquer indagação remeteria a respostas sem vínculo com realidade alguma e, portanto, seriam mentiras. As perguntas mentem por almejarem respostas inexistentes. Evocando metonimicamente a liturgia cristã e o dia-a-dia português, lembra que o melhor a fazer é comer e beber o pão e o vinho da vida e da morte, ambas contíguas, ambas complementares, igualmente dignas de celebração. Esse o rito que o eu lírico propõe não seja esquecido a cada dia. A lição, em espectro satírico, será posteriormente retomada com grande fôlego em *As inter-*



*mitências da morte* (2005). Assim, o rito iniciático possível na poesia de Saramago é da ordem da preparação para a morte, uma singularidade absolutamente individual, como o nascimento. O tema da morte será constitutivo também de outro poema da seção Mitologias:

Quando os homens morrerem

Sinal de Deus não foi, que Deus não há

(Ou se há, vive longe e nos engana),

Mas a gaivota que sobre mim voou,

E o grito que lançou,

Foi sinal de uma vida não humana.

Recordação seria doutras eras

Em que homem não ainda,

Só promessa?

Ou presságio seria? (Saramago, 1986, p. 83)

Esse poema de nove versos remete a um cruzamento de temporalidades remotas, rumo ao passado e ao futuro. Enquanto o título remete ao segundo, prometendo uma escatologia (“Quando os homens morrerem”), o corpo do poema enreda o eu lírico no passado biológico e religioso da espécie humana. Essa sobreposição de tempos é motivada por um grasnido de gaivota. Por não consentir que tal grasnido seja tomado por pressentimento transcendente, o primeiro verso é composto pela negação tanto dessa possibilidade (Sinal de Deus não foi, que Deus não há) quanto do agente que a engendra. À negação do agente, por peremptória, segue-se um verso parentético em que é apresentada como alternativa a existência de Deus, mas condicionada pela distância e pelo logro.

Afastado o véu religioso, a epifania do poema mostra seu presumido fundamento: “foi sinal de uma vida não humana. / Recordação seria doutras eras / Em que homem não ainda?”, remetendo aos estágios primitivos postulados pela Teoria da Evolução. As primeiras formas de vida, conforme Charles Darwin, originaram-se em algum lago morno e, não por

acaso, é em contexto aquático que o eu lírico é arrebatado pelo grito de uma gaivota, ave marinha de distribuição cosmopolita, como a de baratas e humanos. Afetado pelo grito, que associa a “sinal” e “recordação”, vocábulos fortes para deflagrar a reminiscência/onisciência implicadas no poema, o eu lírico acede a uma temporalidade outra em que origem e perecimento se afirmam no mesmo assombro. A configuração humana, sempre por fazer-se, é entendida então como “promessa”, talvez impossível de alcançar-se, temor referido como “presságio”, porque a humanidade almejada é muito mais que a de um trajeto biológico pautado por seleção natural e ancestralidade comum.

Essa dura contingência de uma origem humílima está presente ainda no sétimo poema da seção Mitologias:

“Não das águas do mar...”

Não das águas do mar, mas destas outras,  
Dos lentos remoinhos, onde as folhas  
Desprendidas e mortas se balouçam;  
Do irisado gás gorgolejante,  
Que o respirar do lodo vai soltando,  
É que a vida dos homens se formou  
Da sombra e do mistério amalgamada.

Na vastidão do mar nasceram deuses:

Somos frutos da lama, a água turvada. (Saramago, 1986, p. 88)

A negação de locativo – “Não das águas do mar”, título do poema e primeiro sintagma do primeiro verso – é seguida por uma adversativa (“mas destas outras”) com referente anafórico (outras águas), a que se liga um inventário de circunstâncias, especificador das águas referidas pelo eu lírico. A primeira estrofe, uma septilha decassilábica, constrói-se em continuidade, de modo que os sete versos tenham seus múltiplos constituintes circunstanciais associados a uma única frase: “a vida dos homens se formou”, explicitada no quinto verso. O poema, então, pos-

põe informação fundamental à enumeração adverbial, para enfatizar a circunstância original da vida humana exposta já nos versos iniciais.

O contexto de irrupção da vida é descrito como o das águas lodosas (“lentos remoinhos, onde as folhas / desprendidas e mortas se balouçam”), envoltas em atmosfera pestilencial (“Do irisado gás gorgolejante, / Que o respirar do lodo vai soltando), para dar lugar a um dos mais dificultosos enigmas: o surgimento da vida na Terra. “Não das águas do mar” molda um gênesis poético, com matéria de dois mitos fundamentais de criação, o científico, que evoca a formação química da vida a partir dos primeiros microrganismos aquáticos, e o religioso, com sua propensão à modelagem humana com barro. Além disso, os sete versos da primeira estrofe podem ser associados aos sete dias da Criação. Tudo isso posto, é lícito concluir que esses primórdios remetem simultaneamente para o alto e o baixo. Para o alto porque o trajeto desde o ancestral comum aos dias atuais da humanidade assomaria como o mais esplêndido e improvável épico; para o baixo porque a marca da origem precária nunca deixou de pontuar esse trajeto lembrando nossa incontornável condição animal (“Somos frutos da lama, a água turvada”)

Outra ressonância do mito de criação está no poema “Barro direis que sou...”

Barro direis que sou, se tudo ao homem  
Outras feições imprime quando o tempo  
Se demora na face que retoca.  
Mas, no barro resiste o gume frio  
Onde sangra, desforra de mortal,  
O polegar de Deus que me sufoca. (Saramago, 1986, p. 92)

Elegendo a plasticidade como traço humano essencial (“tudo ao homem outras feições imprime”), a sextilha decassilábica em análise alude às mudanças que o tempo imprime ao corpo. Apesar da transitoriedade de sua condição orgânica e graças à liberdade de pensamento, à paixão pelo experimento, à capacidade de controlar e superar adversidades, o ser humano ampliou o alcance de seu corpo frágil e notoriamente limitado.

A história da miríade de invenções humanas surge em relação metonímica de comovente adversativa: “Mas, no barro resiste o gume frio”, em que ao dado da natureza (barro) é fundido o dado da cultura (“gume frio”, lâmina de aço), em que a fragilidade da criatura, vinda do barro para ganhar o pão com suor, encontrou grande compensação, tornando-se capaz de potencializar sua resistência, graças aos inúmeros instrumentos de que se vale.

A ampliação imposta pelo conhecimento humano aos estreitos limites do mundo religiosamente dimensionado resultou no autorretrato – tão contido (três primeiros versos) quanto exultante (três últimos versos) – do eu-poético: aquele que revida, mesmo que minimamente, a agressão de Deus, ou, simplesmente, o que não se deixa esmagar pela condição vulnerável de sua gênese, buscando, sempre, meios de atenuá-la. Sendo assim, o verso final “O polegar de Deus que me sufoca” assoma como metáfora poderosa para cada uma das imensas adversidades superadas pelo ser humano, nos cerca de dois mil séculos de sua existência.

No poema “Aos deuses sem fiéis” – décima com nove dísticos e um terceto decassilábicos – a modo de reconhecimento não dos deuses, mas do rito, o eu lírico reverencia divindades ignoradas, desvalidas, autênticos farrapos que, parecendo filtrar os acontecimentos do mundo (“Entre as mãos vagarosas vão passando / A joeira do tempo irrecusável”), são por eles atravessados e decompostos (“lábios ressecos”, “rostos de fumo e de poeira”, “dentes de rilhar carne humana desgastados”, “dentes de névoa e de bolor”), sem que possam efetivamente ser interpelados. Nesse poema, o sentimento religioso está à flor da pele, como experiência de uma necessidade humana recôndita, que leva o eu lírico à encenação do contrato devocional (“finjo no chão as marcas do joelho / E desenho meu vulto em penitente”). Por essa via, o poema alude ao *Deus otiosus* (Deus ocioso), entendido por Eliade como o ente supremo que perde a atualidade religiosa e, por estar ausente do culto, os mitos mostram-no distanciado dos humanos, de modo que “sua transcendência absoluta constitui expressão plástica de sua inatualidade religiosa ou de sua morte”. (Eliade, 1972, p. 86).

Poeticamente compassivo diante dos que, antes invocados e temidos, foram depois esquecidos, faz ver que nem os deuses livram-se da vora-

cidade do tempo, que a tudo reduz e pulveriza. No poema em análise, a encenação do rito inclui perguntas ontológicas (“Aos deuses sem fiéis invoco e rezo / E pergunto a que venho e o que sou”), mas os deuses ouvem-no e passam, com um sorriso furtivo, sem resposta, como que igualmente comiserados do fiel fingidor, pertencente a uma espécie capaz de criar mecanismos sócio-políticos cujas utópicas prospecções redundam em efetivos mecanismos de trituração humana, que nada devem em tirania aos deuses. Por tratar-se de Saramago, é desnecessário acrescentar o ateísmo confesso e a propalada adesão ao comunismo, uma das mitologias modernas.

Um tal conjunto poético só poderia encerrar-se com um poema desolado:

Não há mais horizonte

Não há mais horizonte. Outro passo que desse,

Se o limite não fosse esta ruptura,

Era em falso que o dava:

Numa baça cortina indivisível

De espaço e duração.

Aqui se juntarão as paralelas,

E as parábolas em rectas se rebatem.

Não há mais horizonte. O silêncio responde.

É Deus que se enganou e o confessa. (Saramago, 1986, p. 95)

No poema antes transcrito, a evocação do beco ou do abismo impõe-se, desde o título, por meio do regresso à ultrapassadíssima representação plana da Terra, fundada em interpretações literais de textos bíblicos. Ressalte-se que a publicação de *Os poemas possíveis* ocorreu em 1966, ano em que o Estado Novo português celebrava seu quadragésimo aniversário, exercendo contínua censura aos opositores do regime e enfrentando guerras coloniais no Ultramar. De tom elegíaco, parece o canto do fim da grande aventura começada quando os navegadores portugueses e espanhóis do século XV, conhecendo bem a curvatura da Terra, encontraram a rota alternativa para a Índia e chegaram também à América. “Não há

mais horizonte” parece ser a figuração do paradoxo de um país que, tendo sido grande, apequenou-se absurdamente.

Na representação poética desse espaço singular, a suspensão das regras da geometria instauram o mundo de pernas para o ar (“Aqui se juntarão as paralelas/ e as parábolas em rectas se rebatem”), onde é plausível que o silêncio responda e deus confesse seu engano. Poema de um tempo absurdo, “Não há mais horizonte” pode ser epígrafe para qualquer tentativa desastrosa de abolir as tensões da história, vitais para a condição humana. Simultaneamente, é uma rememoração, que adverte também para a libertação do jugo do tempo, percorrido em direção contrária, para lembrar que entraves semelhantes foram superados antes.

A seção “Mitologias” de *Os poemas Possíveis* assemelha-se a um pequeno mosaico sobre um dos temas caros a José Saramago, a religião. Um mostruário de poemas cuja consistência de continuidade, dada tanto pelo exercício rigoroso do verso decassílabo, predominantemente branco, em estrofação variável, quanto pela linha de força temática e figurativa que os configura. Em diálogo permanente com elementos da tradição cristã e pagã, o eu lírico recria a realidade e os mitos, mostrando-se sempre mais indisposto com os usos práticos da religião que com os ritos e instâncias artísticas nela implicados. Do conjunto de análises anteriormente efetivadas é possível concluir que “Mitologias” compõe uma unidade poética em que mitos cristãos e pagãos são evocados para compor a figurativização de um mundo cujas finalidades e princípios deixaram há muito de ser prontamente reconhecíveis, mas não extinguiram os valores absolutos capazes de atribuir sentido à vida humana:

De modo mais intenso que nas outras artes, sentimos na literatura uma revolta contra o tempo histórico, o desejo de atingir outros ritmos temporais além daquele em que somos obrigados a viver e a trabalhar [...]. Enquanto persistir esse anseio, pode-se dizer que o homem moderno ainda conserva pelo menos alguns resíduos de um “comportamento mitológico”. Os resíduos de tal comportamento mitológico revelam-se igualmente no desejo de reencontrar a intensidade com que se viveu, ou conheceu, uma coisa pela primeira vez; de recuperar o passado longínquo, a época beatífica do “princípio”. (Eliade, 1972, p.164-5)

Os poemas aqui analisados dialogam com uma tradição cultural que destaca o condicionamento mitológico do ser humano. Ressalte-se que a seção de poemas analisada abre-se com um poema sobre o nascimento do pecado, “Mitologia”, e termina com um poema apocalíptico, “Não há mais horizonte”, evocando a organização da bíblia cristã. Os demais poemas são como fragmentos concentrados da história da religião e do conhecimento, por meio dos quais uma linha de questões míticas é poeticamente traçada, permitindo que, em *Os Poemas Possíveis*, mais que representados, os mitos sejam reinventados e componham um novo mundo, ao modo dos deuses.

## Referências

- ELIADE, M. (1972). *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva.
- FRIEDRICH, H. (1978). *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curione. São Paulo: Duas Cidades.
- FRYE, N. (2004). *Código dos Códigos. A Bíblia e a Literatura*. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo.
- HOUAISS, A. e VILLAR, M. de S. (2001). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- PAZ, O. (1990). *El arco y la lira*, (3.ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- PINTO, J.N. (2014). *Portugal – os anos do fim. A Revolução que veio de dentro*. Lisboa: Dom Quixote.
- REIS, C. (1998). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, J. (1986). *Os poemas possíveis*, (5.ed.). Lisboa: Presença.
- SERRÃO, J. (dir.) (1984). *Dicionário de História de Portugal*. Porto: Figueirinhas.
- UNAMUNO, M. de (1991). *A agonia do Cristianismo*. Trad. Artur Guerra. Lisboa: Cotovia.

(Página deixada propositadamente em branco)



SARA GRÜNHAGEN

*Université Sorbonne Nouvelle (CREPAL) e Universidade de Coimbra (CLP)*

ORCID: 0000-0002-9025-2687

**PERSONAGEM EM FUGA DO AUTOR:  
A FIGURAÇÃO DE JESUS  
NO *EVANGELHO DE SARAMAGO***

**A CHARACTER IN FLIGHT FROM  
THE AUTHOR: THE FIGURATION OF JESUS  
IN SARAMAGO'S *GOSPEL***

**RESUMO:** A publicação de *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), de José Saramago, foi motivo de polêmicas várias e conhecidas, relacionadas à apropriação não apenas de narrativas bíblicas, mas sobretudo de figuras primárias do cânone cristão. A categoria da personagem é, nesse sentido, central na elaboração deste romance de Saramago, mas sua importância vai além da transposição literária imediata de figuras sagradas: ela tem também um espaço na diegese deste *Evangelho*; ela é, como a própria construção narrativa, posta em causa. Trazendo à cena uma personagem cujas peripécias e cujo destino são bastante conhecidos, Saramago, mais do que contar uma outra história, reescreve-a seguindo as linhas gerais do roteiro bíblico, mas transformando seu protagonista em um ator consciente de sua representação, à maneira de Pirandello e de outras narrativas metalépticas. É, em parte, essa consciência que reatualiza ideologicamente a tragédia de Jesus, que, como herói às avessas, quer “romper o contrato” com o autor divino que o concebeu e “viver como um homem qualquer”. Interessa-me analisar neste trabalho, portanto, a figuração de Jesus enquanto personagem em fuga, destacando as estratégias que geram a tensão narrativa do romance, sobretudo na segunda parte. Para essa análise, tomo como base o conceito de figuração proposto por Reis, levando em conta mais do que a caracterização da personagem e incluindo elementos da ordem do discurso, e detenho-me em especial no conceito de metalepse, proposto por Genette e revisitado por outros autores, como McHale e Ryan.

**Palavras-chave:** José Saramago; Evangelho; personagem; figuração; metalepse.

**ABSTRACT:** The publication of *The Gospel According to Jesus Christ* (1991) by José Saramago was met with several and well-known polemics related to the appropriation not only of biblical narratives, but especially of primary figures of the Christian canon. In this sense, the category of the character is central to the elaboration of Saramagos'

novel, but its importance goes beyond the immediate literary transposition of sacred figures: this category has a space in the diegese of this *Gospel* and, like the narrative construction itself, it is called into question. Saramago brings to the scene a character whose adventures and whose destiny are well-known, and, more than telling another story, he rewrites it following the outline of the biblical script. At the same time, the protagonist appears as an actor that is conscious of his representation, in the manner of Pirandello and other metaleptic narratives. It is partly this consciousness that ideologically restates the tragedy of Jesus, who, as an inverse hero, wants to “break the contract” with the divine author who conceived him and to “live like a common man”. I am interested in this work in analyzing the figuration of Jesus as a character in flight, thus highlighting the strategies that generate the novel’s narrative tension, particularly in the second part. For this, I draw on the concept of figuration as proposed by Reis, taking into account not only the character’s characterization but including elements of the order of discourse, and I dwell especially on the concept of metalepsis, as proposed by Genette and revisited by other authors such as McHale and Ryan.

**Keywords:** José Saramago; Gospel; character; figuration; metalepsis.

“Pai, afasta de mim este cálice”, a primeira parte da famosa oração de Jesus no Monte das Oliveiras, pouco antes de ser preso, é uma frase emblemática do tema e da estrutura narrativa de *O evangelho segundo Jesus Cristo*, publicado em 1991. O romance, talvez também em função das não poucas polêmicas que suscitou, parece solicitar um tipo de análise que priorize suas diferenças sobretudo em relação ao texto bíblico a partir do qual se elabora, deixando-se muitas vezes de lado o quanto ele também acompanha de perto as suas fontes e a ordem dos acontecimentos da vida de Jesus. De forma que, mais do que focar em posicionamentos ideológicos na contramão da tradição cristã, interessa-me mostrar *como* essa posição é marcada. A grande diferença do romance em relação aos evangelhos tradicionais está na presença de uma instância narradora forte e que metalepticamente se deixa ver e no fato de uma boa parte dessa história ser contada *segundo* o próprio herói, porque centralizada nele, guiada pelo seu olhar e pela sua experiência, frequentemente em focalização interna. E, sobretudo a partir da segunda metade do livro, o desejo expresso do famoso protagonista, que o leva a tomar ações drásticas, mesmo que fadadas ao erro, é indicado pela célebre súplica de Jesus antes de ser condenado: ele quer, afinal, escapar de uma narrativa divina previamente estabelecida e que lhe foi imposta.

Embora a frase canônica de Jesus – que consta, com pequenas variações, dos três evangelhos sinópticos (Mt. 26:39, Mc. 14:36 e Lc. 22:42) – apareça cortada e deslocada em outros contextos no romance, ela aponta para um movimento importante de remissão intertextual que atravessa o livro: ou seja, nessa recuperação, o texto ativa uma referência, estabelecendo uma ponte com o original bíblico e sugerindo uma relação de aproximação. Em poucas palavras, é como se o narrador nos dissesse: esse desejo de Jesus de escapar ao destino que lhe coube também está nos evangelhos, a questão é como interpretá-lo, e a minha interpretação conta tanto quanto as outras que vieram antes.

Essas são, pois, as duas principais linhas de reflexão que este trabalho vai explorar, com a súplica de Jesus servindo como mote: primeiro, muito mais do que um quinto evangelho que reconta a história de Jesus a partir de uma visão diferente daquela dos evangelistas e da hermenêutica tradicional, algo que tantos escritores já fizeram e que desde o século XIX se constituiu efetivamente como um gênero literário, conforme demonstra Ziolkowski (2002: viii), o romance de Saramago relata a construção narrativa da história de Jesus, figurado inicialmente como um rapaz comum que, saindo em busca de respostas para a sua existência, descobre-se personagem e revolta-se contra o seu estatuto e contra o seu autor. O segundo ponto, corolário do primeiro, tem que ver com o modo como o romance, emulando o estilo bíblico e remetendo aos textos canônicos, vai efetivamente, por meio de jogos metalépticos com a intertextualidade, problematizar as suas fontes, assim como aquela tradição cristã que se arroga prerrogativas interpretativas sobre elas.

A categoria da personagem é, portanto, central para este romance, e para analisá-la tomo como base o conceito de figuração e, mais ainda, de refiguração, na medida em que o *Evangelho* vê o texto bíblico como material literário e retoma sua personagem mais icônica para não necessariamente alterar a sua história, mas colocá-la em causa. Parto do pressuposto de que, aqui também, a refiguração “favorece leituras desdobradas”, apresentando-se como “descoberta de aspetos insuspeitados das [...] personagens” (Reis, 2015: 16). O ponto a se destacar é que o processo de descoberta dessas outras características da personagem,

novas ou reformuladas a partir do texto bíblico, é duplo: não apenas ao leitor, constantemente interpelado, é facultado um conhecimento de aspectos inusitados da vida e da pessoa desse outro Jesus, como parte da história consiste precisamente em uma trajetória de descoberta, pela própria personagem, daquilo que lhe é inerente e da trama em que está envolvida. São vários os níveis narrativos e diegéticos envolvidos, e o terreno é fértil para dispositivos metaficcionalizados e metalépticos.

Além da célebre história dessa personagem, o *Evangelho*, como outras biografias ficcionalizadas da vida de Jesus<sup>1</sup>, propõe-se a contar o que se passou nos chamados “anos de silêncio”, ou seja, o período dos doze aos trinta anos, a respeito dos quais não há nenhum relato nos evangelhos canônicos. No entanto, o preenchimento desse “grande vazio”, conforme expressão de Saramago sobre o período, não se distancia de todo do texto e do estilo bíblico: o romance recorre, por exemplo, a outras histórias, personagens e imagens do Antigo e do Novo Testamento e de evangelhos apócrifos na construção de uma narrativa que, segundo o autor, deveria primar pela coerência<sup>2</sup>. O motor principal da ação nessa parte do romance sobre os anos de silêncio vai ser, então, a culpa de José no massacre dos meninos de Belém. A história já é bastante conhecida e provavelmente foi até sutilmente copiada por outro romance que apareceu seis anos depois deste *Evangelho*, quase como uma resposta, com um título muito parecido, mas sem fazer nenhuma referência a Saramago<sup>3</sup>. Antes de abordá-la, cabe retomar a ordem dos acontecimentos no romance.

---

<sup>1</sup> Tenho em mente a categoria de “fictionalizing biography”, conforme proposta de Ziolkowski (2002: 13-17).

<sup>2</sup> Diz o autor: “Os Evangelhos falam apenas de alguns episódios da infância, escassíssimos, e depois da parte final da sua vida, quando começam os milagres. Entre estes dois momentos há um grande vazio, era preciso ocupar ou encher todo o tempo que resta: mais, era necessário dar-lhe uma coerência” (entrevista a Vasconcelos, 1991: 8).

<sup>3</sup> No capítulo 7 de *The Gospel According to the Son*, de Norman Mailer, publicado em 1997, Jesus fala sobre os “infants who were killed because of my birth” (1997: 21). Há que se lembrar que o tema do massacre dos inocentes e da culpa de José já está presente em apócrifos como o *Evangelho de Nicodemus*, mas, considerando o contexto de produção e publicação do romance de Mailer, assim como o fato de essa narrativa praticamente não estabelecer um diálogo com outros textos bíblicos além dos canônicos, é bem provável que ele tenha recuperado esse motivo do romance de Saramago.

No cânone bíblico, apenas Mateus e Lucas traçam a genealogia de Jesus e narram seu nascimento, com diferenças importantes. Em Mateus, Jesus nasce em Belém, fugindo com a família para o Egito quando do massacre de Herodes e mudando-se depois para Nazaré, para cumprir uma suposta profecia sobre ser chamado o Nazareno, que não consta do Antigo Testamento (Mt. 2:23). Em Lucas, porém, a família de Jesus já morava em Nazaré, faz a longa jornada até Belém em função de um recenseamento romano – com o texto anacronicamente colocando Quirino e Herodes como governadores contemporâneos (Lc. 2:2) –, após o nascimento de Jesus eles seguem para Jerusalém para apresentá-lo no templo e retornam, enfim, para Nazaré, sem que haja menção ao massacre de Herodes e a uma fuga para o Egito.

São tradições e fontes diferentes, mas o que interessa aqui é que o romance vai utilizar e conciliar elementos das duas: José e Maria moram em Nazaré (capítulo 3), onde Jesus é concebido (cap. 2), viajam para Belém com a gravidez de Maria já bastante avançada (cap. 5-6), Jesus nasce em Belém e é apresentado no templo em Jerusalém (cap. 6-7), e durante o massacre ordenado por Herodes a família foge da Judeia e retorna à Galileia (cap. 8). Nesse sentido, digamos que Saramago é bem fiel à tradição, retomando e harmonizando todos os acontecimentos principais e culturalmente conhecidos dessa história. A grande diferença tem que ver com o modo como esses acontecimentos são apresentados, mesmo quando poderiam corresponder à versão bíblica. Jesus, que também na Bíblia nasce de mulher, é figurado como um menino absolutamente normal: “O filho de José e de Maria nasceu como todos os filhos dos homens, sujo do sangue de sua mãe, viscoso das suas mucosidades e sofrendo em silêncio” (2005: 65). Há também um lugar para o fantástico ou para milagres no romance, mas em geral eles são ironizados, de modo que a ênfase está no cotidiano, na normalidade daquela vida, cujo rumo vai ser como que alterado a contragosto pela intervenção divina.

O episódio do massacre dos inocentes é já um indício de que essa história há de ser excepcional, e vai impulsionar o percurso de descoberta de Jesus. Carpinteiro, José foi trabalhar nas obras do templo de Jerusalém durante a estadia da família em Belém, para que eles tivessem

sustento até a longa viagem de volta, com Maria já recuperada do parto. Quando retorna, exultante, a Belém, depois de ter conseguido trabalho, José passa pelo túmulo de Raquel, a personagem bíblica que morreu no parto de Benjamim durante outra viagem, acompanhando seu marido Jacó (Gn. 35:16-20). Os auspícios narrativos são claros, e ali, diante desse monumento sagrado do judaísmo, a alegria de José esmorece, e ele “tem um pensamento [...] triste, o de os filhos sempre morrerem por causa dos pais que os geraram e das mães que os puseram no mundo, e então teve pena do seu próprio filho, condenado à morte sem culpa” (2005: 73). O destino de Jesus segue o roteiro bíblico, sendo já anunciado desde o primeiro capítulo, na descrição da gravura de Dürer, e antecipado em diversos pontos da narrativa: não se trata aqui, portanto, de descobrir *o que* vai acontecer, mas *como*. Nesse ponto está um dos grandes desafios da refiguração, e as críticas às narrativas que se propõem a recontar a vida de Jesus vão no sentido de que elas estão fadadas a falhar por sua própria natureza: “the action is prescribed at the outset; the tragic outcome is inevitable; the imitation must necessarily fall short of the original” (Ziolkowski, 2002: 12)<sup>4</sup>. No entanto, como nota o mesmo autor, “some writers [...] are stimulated by the challenge of being original within the framework of the most familiar story in Western culture” (Ziolkowski, 2002: 13). O desafio aqui é o mesmo que se coloca para qualquer escritor diante do cânone que o antecede: afirmar o talento individual consciente da e em relação com a tradição<sup>5</sup>.

Em acordo com a afirmação de uma normalidade quase prosaica neste *Evangelho*, José vai ficar sabendo do massacre iminente ordenado por Herodes por vias mais naturais, e não por um anjo enviado pelo Senhor, como em Mateus 2:13. Enquanto dava uma volta pelo templo na pausa do almoço, José escuta pedaços de uma conversa entre três soldados, que

---

<sup>4</sup> Há que notar ainda que, na categorização de Ziolkowski, o *Evangelho* de Saramago seria uma biografia ficcionalizada e não uma transfiguração, mas, para além de sua separação temático-estrutural ser demasiado rígida, razão pela qual tenho preferido usar o conceito de “refiguração”, tal observação aplica-se igualmente ao trabalho de recriação efetuado por Saramago.

<sup>5</sup> Conforme reflexão de T. S. Eliot em “Tradition and the Individual Talent”, retomada por Ziolkowski (2002: vii).

vinham por um caminho abaixo do local em que estava, e fica sabendo da ordem do rei de matar os meninos de Belém com menos de três anos – ordem que, na sequência narrativa, deriva de um sonho sobre a profecia de Miqueias (Saramago, 2005: 85-6)<sup>6</sup>. Assim que pode, José sai correndo, “não tem outro pensamento que irem matar-lhe o filho, e nem sabe porquê [...], este homem deu a vida a uma criança, outra lha quer tirar, e tanto vale uma vontade como a outra, fazer e desfazer, atar e desatar, criar e suprimir” (2005: 86). Enfim, José, sem pensar em ninguém e nada mais além do filho, senão por uma breve preocupação mesquinha com o salário que iria perder ao partir às pressas, consegue proteger Jesus, embora a narrativa sugira que ele foi poupado mais por obra do acaso, pois os soldados não foram procurar na cova em que a família se encontrava (2005: 95). É aqui que entra a culpa de José: se, nas palavras do Anjo-Pastor que aparece somente a Maria, “foi a crueldade de Herodes que fez desembainhar os punhais”, por outro lado, o “egoísmo e cobardia” de José “foram as cordas que ataram os pés e as mãos das vítimas” (2005, 93). A partir de então, José vai ser atormentado por pesadelos terríveis em que é o carrasco do próprio filho, até que, finalmente, quando José morre crucificado com a emblemática idade de 33 anos, Jesus herda o sonho, e a culpa, do pai. É nesse contexto, diante da imagem do corpo de José, que surge o grito de lamento de Jesus na cruz, dirigido aqui ao seu pai humano: “Pai, meu pai, por que me abandonaste” (2005: 155). Neste *Evangelho*, ambos os pais, humano e divino, têm culpa, mas é só a ausência de José, e sua tragédia humana, que Jesus vai lamentar.

Embora a crítica aos desígnios divinos em geral não seja nada sutil no romance, ela se aprofunda no tema da culpa de José, mediante o diálogo que a narrativa estabelece com o texto bíblico: afinal, no romance, José fica sabendo da tragédia iminente por mera coincidência, enquanto no evangelho de Mateus a notícia vem por intervenção divina direta, o que aumenta a parte de responsabilidade de Deus no episódio. Isso para dizer

---

<sup>6</sup> Na narrativa bíblica, a ordem é para matar os meninos com menos de dois anos (Mt. 2:16), ecoando o episódio relacionado ao nascimento de Moisés de Ex. 1:16, em que o rei do Egito ordena às parteiras que matem os bebês do sexo masculino (cf. Coogan, 2010: 1750).

que, mesmo quando se afasta do original bíblico, o texto remete a ele e confronta-o nesse movimento; a narrativa original é a composição que estrutura a variação que Saramago está propondo aqui. O que a narrativa sugere nisso tudo é que a base para o que se está dizendo provém do texto bíblico; temos, então, que: “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 porquê” (2005: 107).

É a partir do capítulo doze, a metade do livro, que a narrativa passa a acompanhar quase que exclusivamente a trajetória de Jesus, movido a buscar respostas pelos sonhos herdados quando da morte do pai. Tendo arrancado uma confissão da mãe sobre os pesadelos de José e sua parte de culpa no episódio do massacre, ao não alertar os outros pais dos meninos de Belém, Jesus decide partir rumo ao lugar onde nasceu. Com treze anos, no início dos “anos de silêncio” sobre a vida de Jesus, esse adolescente refaz a viagem dos pais, passando por Jerusalém para perguntar sobre a culpa aos anciãos e escribas do Templo, numa cena que retoma a narrativa bíblica de Jesus entre os doutores, aos doze anos, que consta de Lucas 2:41-50. A partir daqui começam a se multiplicar os indícios de que Jesus está tomando consciência de estar numa narrativa: as coincidências, os encontros, as pontas atadas da história ora chamam sua atenção, ora são metalepticamente enfatizados pelo narrador. Já na saída do Templo, lemos que “o que o perturba é a embaraçosa impressão de que todas as perguntas [que Jesus ouviu e fez] eram, afinal, uma só” (2005: 176). O incômodo de Jesus é, digamos, temático, vendo o problema da culpa em tudo, mas esse incômodo transborda para um outro nível à medida que o desnudamento de que aquilo tudo é, e foi, uma construção narrativa se reforça:

Como o pai e a mãe haviam feito em seu tempo, parou diante do túmulo de Raquel para orar. Depois, sentindo que se lhe aceleravam as pancadas no coração, seguiu para diante. As primeiras casas de Belém estavam ali, esta é a entrada da aldeia por onde todas as noites irrompiam, no sonho, o pai assassino e os soldados da companhia, em verdade não parece sítio para tais horrores, [...] talvez o melhor fosse dizer, Deixemos as coisas como estão, não



removamos os ossos do passado, e, antes que uma mulher, com uma criança ao colo, aparecesse num destes postigos perguntando, A quem procuras, tornar atrás, apagar o rasto dos passos que aqui nos trouxeram [...]. Demasiado tarde. Há um momento, quase a roçar a teia, em que a mosca ainda estaria a tempo de escapar à armadilha, mas, se chegou a tocar-lhe, se o visco filou a asa doravante inútil, qualquer movimento apenas servirá para que o insecto mais se enrede e paralise, irremediavelmente condenado, mesmo que a aranha desprezasse, por insignificante, esta peça de caça. Para Jesus, o momento já passou (Saramago, 2005: 176-7).

A intervenção do narrador é metaléptica: temos, na definição original de Genette, uma transgressão caracterizada pela passagem de um nível narrativo a outro (1972: 243), da diegese ao plano discursivo. Até então acompanhando a personagem, seu olhar e seus pensamentos, a narração da história interrompe-se e passa para o plural, surgindo um discurso retórico, argumentativo, sobre a construção daquela cena. Geralmente, esse tipo de pausa narrativa vai interpelar o leitor: «Si l'auteur peut ainsi feindre d'intervenir dans une action qu'il feignait jusque-là de seulement rapporter, il peut aussi bien feindre d'y entraîner son lecteur», e ao fazê-lo, ele «associe simplement le lecteur ou l'auditeur à l'acte de narration» (Genette, 2004: 24). Trata-se da metalepse retórica, conforme distinção que Ryan propõe em relação à metalepse ontológica (2005: 205-9), uma tipologia que vem se construindo desde fins da década de 1980, quando Brian McHale, nos seus estudos sobre o pós-modernismo (1987: 119), recuperou o conceito de metalepse brevemente formulado por Genette em *Figures III* (1972: 243-5), depois retomado em *Nouveau discours du récit* (1983: 58-61), e finalmente aprofundado num livro dedicado ao tema, em 2004<sup>7</sup>. Se o conceito é relativamente novo, a prática é antiga:

---

<sup>7</sup> O livro de Genette foi elaborado a partir de uma comunicação do autor num congresso realizado em torno do conceito, no Instituto Goethe de Paris, em 29 e 30 de novembro de 2002, organizado pelo CRAL (Centre de Recherches sur les Arts et le Langage), da EHESS, em colaboração com o CERC (Centre d'Études et de Recherches Comparatistes), da Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. As comunicações do evento foram publicadas em Pier e Schaeffer (eds.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, incluindo-se o texto de Genette.

de Cervantes a Machado de Assis, inúmeros escritores utilizaram esse recurso, que ora faz uma personagem reclamar do narrador e de outras narrativas, no caso de Sancho Pança<sup>8</sup>, ora chama a atenção do leitor para a elaboração em jogo, como em *Memórias póstumas de Brás Cubas*: “E vejam agora com que destreza; com que arte faço eu a maior transição deste livro. [...] Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada” (Assis, 2008: 637).

A metalepse retórica, nas palavras de Ryan, abre uma pequena janela para um outro mundo, o da construção narrativa, fechando-a logo em seguida (Ryan, 2005: 207); ou seja, temos um vislumbre do maquinário ficcional em ação. A transgressão é mais radical no caso da metalepse ontológica, em que ocorre uma quebra logicamente impossível na hierarquia de níveis narrativos, com mundos distintos se cruzando: o mundo do leitor e o mundo da personagem, o real e o ficcional. No *Evangelho*, podemos reconhecer os dois tipos de metalepse: na maioria das vezes, o narrador interrompe a história para falar *das* personagens e da narração em si, mas há também uma cena em que uma voz externa se dirige diretamente às personagens<sup>9</sup>, falando em heterônimos, no episódio em que Jesus está no barco com Deus e o Diabo<sup>10</sup>.

O que importa destacar aqui é que, num caso como no outro, a metalepse desestabiliza o jogo literário e chama a atenção para o artifício da ficção: ao dizer que não há nenhuma juntura aparente na transição narrativa do seu livro, o narrador Brás Cubas faz questão de mostrar o que, do contrário, deveria passar despercebido, provocando seu leitor e enfatizando o caráter oficial e ficcional daquela narrativa *post mor-*

---

<sup>8</sup> Sobre essa reflexão metaficcional da personagem no *Dom Quixote*, ver o verbete “Metalepse”, em Reis, 2018. Como notou Philippe Roussin, Cervantes, Sterne e Diderot são os autores mais frequentemente citados para tratar da metalepse nos escritores antigos (2005: 51).

<sup>9</sup> A distinção também é de Ryan, a propósito da metalepse em Diderot.

<sup>10</sup> “Jesus não sabia responder, Deus, se calado estava, calado ficou, porém do nevoeiro desceu uma voz que disse, Talvez este Deus e o que há-de vir não sejam mais do que heterônimos, De quem, de quê, perguntou, curiosa, outra voz, De Pessoa, foi o que se percebeu, mas também podia ter sido, Da Pessoa. Jesus, Deus e o Diabo começaram por fazer de conta que não tinham ouvido, mas logo a seguir entreolharam-se com susto, o medo comum é assim, une facilmente as diferenças” (Saramago, 2005: 326).

tem. O mesmo vale para o *Evangelho*: quando o narrador interrompe a história com “Deixemos as coisas como estão”, apresentando uma prolepse sobre a interação de Jesus com outra personagem, que vai se cumprir em seguida, somos confrontados com o que em geral passaria despercebido: a possibilidade de outro desfecho no momento mesmo da ação, sublinhando-se com isso que aquilo tudo é uma construção ficcional. Não se trata aqui de discurso indireto livre, pois a linguagem e a atitude não são próprias de Jesus, mas de um tipo de interrupção metaléptica do narrador que ocorre com frequência no romance, cruzando-se o tempo e a ação da diegese com os da narração. A reflexão que se segue sobre a impossibilidade de Jesus escapar àquela “armadilha” narrativa vai se refletir no desenrolar da história dessa personagem canônica, apelando para o nosso conhecimento de leitores: sabemos, afinal, que o desfecho de um evangelho é a cruz, e que a princípio não houve maneira de escapar disso, mas ao mesmo tempo fica sugerido que Jesus é vítima tanto da narrativa presente quanto daquela para a qual ela remete, pelo jogo intertextual estabelecido desde o início com os originais bíblicos. Tais intervenções metalépticas vão, portanto, muito além de uma reflexão metaficcional sobre a literatura e têm uma função crítica importante no livro.

Como no trecho citado, a instância narrativa reafirma constantemente sua autoridade nesta composição, ao mesmo tempo em que insiste na sua historicidade, remetendo aos outros escritos que narraram a mesma história e afirmando sua intenção de não se contrapor a eles, ao menos não num nível diegético mais amplo:

Não seria de todo crível que Jesus, na sua idade, andasse com estas palavras na boca, qualquer que fosse o sentido em que as usasse, mas nós, sim, que, como Deus, tudo sabemos do tempo que foi, é e há-de ser, nós podemos pronunciá-las, murmurá-las ou suspirá-las enquanto o vamos vendo entregue à sua faina de pastor. [...] Sendo Jesus o evidente herói deste evangelho, que nunca teve o propósito desconsiderado de contrariar o que escreveram outros e portanto não ousará dizer que não aconteceu o que aconteceu, pondo no lugar de um Sim um Não, sendo Jesus esse herói e conhecidas as suas faça-

nhas, ser-nos-ia muito fácil chegar ao pé dele e anunciar-lhe o futuro, o bom e maravilhoso que será a sua vida, milagres que darão de comer [...] mas não seria sensato fazê-lo (Saramago, 2005: 198).

Há aqui uma piscadela de olho para o leitor que conhece a obra de Saramago: *História do cerco de Lisboa*, publicado em 1989, é imediatamente anterior ao *Evangelho*. O narrador nos diz que o *modus operandi* desse livro é diferente, e não passa pela negação da história em si. Ao mesmo tempo, esse narrador soberano provocativamente anuncia ser como Deus, e a confusão das duas figuras é importante para o efeito trágico da história de Jesus, como personagem que é conduzida e obrigada a seguir um roteiro pré-determinado.

A angústia de Jesus vai aumentando à medida que ele toma consciência dessa condução, que o obriga a rever sua história à luz do papel que ele percebe estar cumprindo à sua revelia. Já com vinte e cinco anos, passando por situações que retomam milagres de seu ministério nos evangelhos, a partir dos trinta, Jesus enfrenta os demônios do gadareno, que acabam escapando para os porcos, com o trágico fim conhecido<sup>11</sup>. Jesus é então confrontado por seus amigos, os discípulos, que ouviram as palavras dos demônios sobre seu estatuto especial, e responde:

Já vos disse que não sei se sou filho de Deus, Que és tu, afinal. Jesus cobriu a cara com as mãos, buscava nas lembranças do que tinha sido uma ponta por onde começar a confissão que lhe pediam, de súbito viu a sua vida como se ela pertencesse a outro, aí está, se os diabos falaram verdade, então tudo quanto antes lhe sucedeu tem de ter um sentido diferente do que parecia (Saramago, 2005: 298-9).

A trajetória de autoconhecimento de Jesus vai culminar enfim na cena do barco, quando, após os anos de aprendizado com Pastor e a iniciação

---

<sup>11</sup> A história é narrada em Mt. 8:28-34, Mc. 5:1-19 e Lc. 8:26-39, embora no primeiro caso sejam dois os endemoniados.

na vida adulta com Maria de Magdala, ele encontra Deus pela segunda vez e lhe é dito enfim com todas as letras o que se espera dele. Inconformado, Jesus interpela Deus:

Não estejas com rodeios, diz-me que morte será a minha, Dolorosa, infame, na cruz, Como meu pai, Teu pai sou eu, não te esqueças, Se ainda posso escolher um pai, escolho-o a ele, [...] Foste escolhido, não podes escolher, Rompo o contrato, desligo-me de ti, quero viver como um homem qualquer, Palavras inúteis, meu filho, ainda não percebeste que estás em meu poder (Saramago, 2005: 310).

Jesus tenta se afastar daquele nevoeiro em que se encontra remando para longe, mas logo percebe que não conseguiu sair do lugar, reconhecendo a luz “da armadilha fulgurante de que [...] imaginara ter escapado” (2005: 311). Jesus tenta outra saída, rejeitando a ação, e o protagonismo, que se lhe quer impor: “Toma já nota de que me recuso a fazer os milagres cuja oportunidade me apareça, e, sem milagres, o teu projecto é nada” (2005: 312). Recusa inútil, como a narrativa vinha sugerindo e como o leitor pode supor, pelo conhecimento que tem do papel que essa personagem já estava exercendo e exerce nos evangelhos canônicos aos quais o texto constantemente remete. O herói do evangelho não tem escolha senão se render: “Jesus deixou cair os braços e disse, Faça-se então em mim segundo a tua vontade” (2005: 315). A frase de Maria, de Lucas 1:38, ganha contornos mais sombrios na boca de Jesus, e nesse momento vem à tona de novo a possibilidade de outra história, caso o caminho seguido fosse diferente daquele pré-estabelecido e conhecido pelo leitor. Jesus pergunta “como será o futuro depois da minha morte, que haverá nele que não haveria se eu não tivesse aceitado sacrificar-me à tua insatisfação” (2005: 315). É então que surge a extensa listagem de mortes e acontecimentos funestos da história do cristianismo, o que leva Jesus a lamentar: “e tudo isto será por minha culpa, Não por tua culpa, por tua causa”, responde Deus, ao que Jesus diz: “Pai, afasta de mim este cálice” (2005: 327).

Jesus angustia-se com todo o sangue que vai correr por sua causa, e aqui sua súplica assume uma dimensão em parte semelhante à releitura que Chico Buarque e Gilberto Gil propõem da mesma frase: “Pai, afasta de mim este cale-se, de vinho tinto de sangue”<sup>12</sup>. Este livro, como o restante da obra de Saramago, tem algo de protesto, de fazer ouvir outras versões de uma narrativa já dada e de chamar a atenção para as cicatrizes da história, inclusive a religiosa. Ao mesmo tempo, a súplica recontextualizada de Jesus é exemplar do modo como o romance elabora a sua crítica, referindo-se aos textos bíblicos e sugerindo, nesse processo, não apenas oposições, mas também aproximações. Há uma simpatia pela figura de Jesus, refigurado como uma vítima; nas palavras de Saramago, ele “não pode de facto fugir ao seu destino, embora creia que talvez o consiga”; ele, é, enfim, “um homem sem saída” (em Vasconcelos, 1991: 10). E Jesus de fato tenta escapar, elaborando o plano desesperado de se entregar aos romanos para morrer como rei dos judeus, um zelote que se revoltou contra Roma, e não como filho de Deus. Ele pede aos discípulos: “Que ajudeis a minha morte a poupar as vidas dos que hão-de vir, Não podes ir contra a vontade de Deus, Não, mas o meu dever é tentar”, e vai ser Judas de Iscariote quem aceita, passando de traidor a herói falhado. O desfecho, porém, como anunciado desde o primeiro capítulo do livro, não vai ser diferente daquele já conhecido, e na cruz Jesus “compreendeu que viera trazido ao engano como se leva o cordeiro ao sacrifício, que a sua vida fora traçada para morrer assim desde o princípio dos princípios” (Saramago, 2005: 374).

O efeito trágico desse desfecho talvez tenha menos que ver com a morte na cruz propriamente dita, que é arquiconhecida e reencenada aqui, e sim com essa consciência da personagem da sua representação e das implicações que ela terá na história. O drama da fuga fracassada de Jesus dá-se no nível temático, mas também estrutural: as intervenções

---

<sup>12</sup> A canção, composta em 1973, no auge da ditadura militar no Brasil (1964-1985) e durante o governo Médici (1969-1974), foi censurada, e quando a dupla tentou cantá-la sem a letra em um show realizado em São Paulo, em maio do mesmo ano, a própria gravadora encarregou-se de desligar os microfones dos cantores. Ela só foi liberada em 1978, e incluída no álbum “Chico Buarque” (Homem, 2009: 88).

do narrador e o processo de tomada de consciência da personagem fazem com que o romance seja, à sua maneira, uma “vasta expansão da metalepse” (Genette, 1972: 245), no cruzamento constante do nível diegético e discursivo e sobretudo no reconhecimento pela personagem dos fios narrativos invisíveis que a conduzem. A exposição da elaboração em jogo é muito mais sutil que aquela da peça de teatro *Seis personagens à procura de um autor* (1921), do italiano Pirandello, um grande exemplo de narrativa metaléptica que se constrói toda a partir da quebra da quarta parede e da reflexão sobre a criação teatral. Na literatura, essa quebra costuma ser mais trabalhosa: é preciso primeiro construir pelas palavras a fronteira que, no teatro, é física e literal (McHale, 1987: 121).

A categoria da personagem vai ser então um importante operador de metalepse na literatura, perturbando a hierarquia ontológica dos níveis narrativos envolvidos por meio de sua conscientização das estruturas em que se encontra. E geralmente essa conscientização metaléptica funciona como uma espécie de tropo determinista, apontando para a fatalidade da morte da personagem (McHale, 1987: 123), e esse vai ser o caso tanto de Jesus quanto do heterônimo pessoano em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984). Fato é que, em ambos os casos, a metalepse é muito mais do que um recurso metaficcional que potencializa o drama sendo encenado e seu efeito estético; como exposição do caráter ficcional do texto, ela opera uma crítica importante sobre a construção de narrativas. Daí que, no caso deste *Evangelho*, a crítica maior da narrativa talvez esteja não naquilo que foi visto como heresia, mas nessa consciência dolorosa de Jesus sobre sua atuação. É como se o romance quisesse revelar os bastidores de uma encenação já interpretada mil vezes, com um roteiro fixo, só que desta vez o ator principal se revolta contra o seu autor e tenta escapar dele. É, portanto, a história da tentativa de fuga, e não do seu fracasso conhecido, que o romance destaca, nesse processo afirmando a liberdade da literatura de revisitar narrativas fundadoras e de expor seus mecanismos de elaboração.

## Referências

- ASSIS, Machado de (2008 [1881]). *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In *Machado de Assis: obra completa em quatro volumes*, v. I. Org. Aluizio Leite et al. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 625-758.
- COOGAN, Michael (ed.) (2010). *The New Oxford Annotated Bible with the Apocrypha*. 4.<sup>a</sup> edição. Oxford: OUP.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
- (2004). *Métalepse: de la figure à la fiction*. Paris: Seuil.
- HOMEM, Wagner (2009). *Histórias de canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya.
- MAILER, Norman (1997). *The Gospel According to the Son*. New York: Random House.
- MCHALE, Brian (1987). *Postmodernist Fiction*. London: Methuen.
- PIER, John; Schaeffer, Jean-Marie (eds.) (2005). *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris: Éd. de l'EHESS.
- REIS, Carlos (2015). *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- (2018). *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina.
- ROUSSIN, Philippe (2005). Rhétorique de la métalepse, états de cause, typologie, récit. In John Pier e Jean-Marie Schaeffer (eds.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris: Éd. de l'EHESS. 37-58.
- RYAN, Marie-Laure (2005). Logique culturelle de la métalepse ou la métalepse dans tous ses états. In John Pier e Jean-Marie Schaeffer (eds.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris: Éd. de l'EHESS. 201-223.
- SARAMAGO, José (2005). *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- VASCONCELOS, José Carlos de (1991, 5-11 de Novembro). José Saramago: Deus é o mau da fita. Entrevista com José Saramago. 487: 8-10.
- ZIOLKOWSKI, Theodore (2002 [1972]). *Fictional Transfigurations of Jesus*. Eugene: Wipf and Stock.



**“VEJO PASSAR O TEMPO”: A TEMPORALIDADE  
E OS SEUS (IN)FLUXOS NAS CRÔNICAS  
DE JOSÉ SARAMAGO**

**“I SEE TIME PASSING”: TEMPORALITY  
AND ITS FLOWS IN THE CHRONICLES  
OF JOSÉ SARAMAGO**

**RESUMO:** Se a temporalidade (ou o tempo, numa acepção mais ampla) constitui um dos elementos basilares e estruturantes da narrativa, como o demonstram diversos autores contemporâneos em suas reflexões teóricas sobre o modo narrativo (Ricoeur, 1983-5; Ryan, 2007; Herman, 2009), é certo que tal categoria também possui um papel incontornável na constituição do gênero crônica, conforme atesta a própria matriz etimológica do termo (proveniente do grego *kbrónos*, que significa “tempo”). Não por acaso, o tempo – que ora flui com a mesma serenidade de um rio, ora ameaça fazer a tudo ruir – ocupa um lugar incontornável em diversas crônicas de José Saramago, sendo um tema recorrente na produção literária – ou mesmo paraliterária – do célebre escritor português. Nesta direção, tendo como ponto de partida a leitura das crônicas publicadas originalmente no jornal *A Capital* (1868-1869) e, posteriormente, recolhidas pelo autor no livro *Deste e do Outro Mundo* (1971), procuramos refletir de que forma a temporalidade e os seus (in)fluxos manifestam-se discursivamente neste microuniverso ficcional/paraficcional saramaguiano. Assim, considerando a tese central de Paul Ricoeur em *Tempo e Narrativa*, para quem a dimensão temporal constitui o ponto nevralgico da estrutura narrativa – e, por conseguinte, da própria crônica enquanto gênero de imprensa –, investigamos de que modo as crônicas de Saramago, reunidas na coletânea citada, articulam a experiência humana em relação com o tempo. A nossa hipótese de estudo, a ser verificada, é a de que o autor propõe uma concepção triádica e multilinear do tempo, equacionando passado, presente e futuro.

**Palavras-chave:** Narrativa, Tempo, Crônicas de imprensa, Saramago.

---

<sup>1</sup> Estudante de Doutorado em Ciências da Comunicação da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC).

**ABSTRACT:** If temporality (or time, in a broader sense) is one of the basic and structuring elements of narrative, as is demonstrated by several contemporary authors in their theoretical reflections on the narrative mode (Ricoeur, 1983-5; Ryan, 2007; Herman, 2009), it is certain that this category also has an essential role in the constitution of the chronicle genre itself, as attested by the word's own etymological meaning (from the Greek word *kbrónos*, which means "time"). It is not by chance that time – which sometimes flows with the same serenity of a river, and other times it threatens to make everything collapse – has an unavoidable place in several chronicles by José Saramago, being a frequent theme in the literary (or even paraliterary) work of the Nobel laureate Portuguese writer. In this way, taking as a starting point the reading of the chronicles originally published in the newspaper *A Capital* (1868-1869), later collected by the author in the book entitled *Deste e do Outro Mundo* (1971), we intend to reflect upon how temporality and its flows are discursively manifested in this fictional/parafictional Saramaguian micro-universe. Thus, considering Paul Ricoeur's central thesis in *Time and Narrative*, for whom the temporal dimension constitutes the key point of narrative structure – and, therefore, of the chronicle itself as a press genre –, we investigate how Saramago's chronicles can articulate the human experience in relation to time. Our study hypothesis, which will be verified, is that the author proposes a triadic and multilinear conception of time, equating past, present, and future.

**Keywords:** Narrative, Time, Chronicles, José Saramago.

1. Sem dúvida, o nome de José Saramago dispensa aqui maiores apresentações: vencedor do Prêmio Camões em 1995, distinção máxima oferecida aos escritores de língua portuguesa, foi também o primeiro autor português e de língua portuguesa a receber, em 1998, o Nobel de Literatura – prêmio concedido anualmente pela Academia Sueca desde 1901. Embora esta informação seja do conhecimento de todos que aqui se reúnem, a julgar pelo tema deste congresso (“José Saramago: 20 Anos com o Prêmio Nobel”), é sempre oportuno lembrar que a dimensão e a importância da sua obra literária em muito transcendem as fronteiras da própria língua portuguesa, sendo parte do que se poderia chamar “literatura universal” – fato comprovado pelo grande número de traduções da sua obra, para os mais diversos idiomas, existentes ao redor do mundo.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> De acordo com a Fundação José Saramago ([www.josesaramago.org](http://www.josesaramago.org)), até ao momento, a obra do autor encontra-se publicada em 64 países (incluindo Portugal), tendo sido traduzida para 48 idiomas.

Por que afirmamos isto? Porque, para além dos prêmios e distinções que lhe foram conferidos no decorrer de sua trajetória, Saramago é um desses raros autores que se tornam, por assim dizer, patrimônio de toda a humanidade, ultrapassando largamente os limites do seu país de origem. Como quer que seja, não é nosso objetivo discutir nestas breves linhas a envergadura do seu projeto artístico e literário, nem tampouco avaliar a recepção da sua obra dentro e fora de Portugal. O nosso propósito, bem menos audacioso, é tão somente compreender de que forma o autor de *Memorial do Convento* faz representar o tempo e o utiliza como categoria central em suas narrativas, considerando especificamente a sua produção cronística.

Com efeito, o tempo ocupa um lugar incontornável na produção cronística saramaguiana, uma vez que adquire uma forte dimensão simbólica (e muitas vezes filosófica) nesse microuniverso ficcional/paraficcional criado pelo autor. Sintomaticamente, o tempo de que nos fala Saramago ora flui com a mesma serenidade de um rio, em constante devir; ora é aquele que a tudo devora, à semelhança de *Kbrónos* – deus do tempo e senhor de todos os destinos na antiga mitologia grega (Ver-nant, 2000). Sendo, pois, uma força oculta e poderosa, o tempo não apenas se manifesta na natureza através da sucessão dos dias e das noites, mas também – e sobretudo – dá sentido e direção ao movimento do mundo, orientando a vida dos seres (humanos ou não) que nele coexistem.

Ora, se a temporalidade – ou o tempo, numa acepção mais ampla – constitui um dos elementos fundadores e estruturantes da narrativa, como o demonstram diversos autores contemporâneos em suas reflexões teóricas acerca do modo narrativo (Herman, 2009; Ricoeur, 2010; Ryan, 2007; Reis, 2018), é certo que tal categoria também possui um papel incontornável na constituição do gênero crônica, conforme atesta a própria matriz etimológica do termo (proveniente do grego *kbrónos*, que significa “tempo”). Sem aprofundarmos aqui a evolução histórica do conceito, o que nos obrigaria a uma longa digressão acerca da crônica como gênero do discurso historiográfico, em sua acepção moderna (isto é, como gênero do discurso jornalístico) a crônica constitui um tipo de

narrativa em permanente articulação com o tempo, dele retirando sua matéria-prima por excelência.

Entretanto, importa ressaltar que essa dimensão temporal a que aludimos não se refere apenas à dinâmica interna do texto cronístico, a qual não possui, necessariamente, o mesmo desenvolvimento operacional encontrado num conto ou num romance, como bem reflete Carlos Reis (2005); sobretudo, tal dimensão diz respeito “à relação da crônica com o seu tempo, com o movimento da história ainda em decurso, às vezes até com as incidências, com as figuras, com os conflitos e com as motivações da *pequena história*”, sendo esta muitas vezes esquecida pela historiografia oficial (Reis, 2005, p. 18). É, portanto, esse sentido dinâmico do tempo – que se desdobra dentro e fora do texto – que *a priori* nos interessa e servirá como ponto de partida para nossas reflexões acerca das crônicas de José Saramago.

Curiosamente, em muitas de suas crônicas, Saramago nos deixa entrever que a sua concepção de tempo não é puramente cíclica nem linear, mas aparentemente – e esta será a nossa hipótese de trabalho – uma combinação dessas duas perspectivas, que aqui designaremos como “multilinear”. Dessa forma, embora representem efetivamente temporalidades distintas e autônomas, passado, presente e futuro de algum modo acabam por se entrecruzar no mundo diegético criado pelo autor, manifestando-se como os diversos afluentes de um rio que fluem em múltiplas direções. Como é evidente, trata-se apenas de um caminho de análise que procuraremos seguir, sem a pretensão de esgotar os sentidos que o tempo possui, enquanto categoria narrativa, na cronística saramaguiana. Posto isto em causa, passemos à delimitação do nosso *corpus* de análise.

2. Entre os anos de 1968 e 1969, José Saramago escreveu uma série de crônicas para o jornal lisboeta *A Capital*, as quais foram posteriormente reunidas em livro, com o sugestivo título *Deste Mundo e do Outro*. Lançada em 1971 pela editora Arcádia, nessa altura a coletânea foi considerada pelo crítico João Palma-Ferreira como “um dos mais belos livros de crônicas até agora publicados em Portugal”, sendo por ele descrito como um “extenso poema em prosa” – “uma prosa límpida, serena e

bem medida, por vezes rigorosamente estudada ou com alguns *clichés*, mas mesmo assim de uma elegância que de há muito anda arredada dos nossos prosadores” (Palma-Ferreira, 1972, p. 83). À parte os elogios rasgados de Palma-Ferreira, o fato é que a obra em questão conheceu sucessivas edições e tem sido apontada como uma das mais relevantes do premiado autor português, pese embora o estigma de “gênero menor” frequentemente associado à crônica por parte da crítica literária. Não por acaso, o próprio Saramago diria, quase trinta anos depois, que esses textos breves e despretensiosos, publicados inicialmente nas páginas de jornais, eram fundamentais para quem desejasse compreender melhor a sua produção mais recente:

[...] costume dizer que se alguém quer entender com clareza o que eu estou a fazer agora, tem que ler aquelas crônicas dos anos [19]70. São as coisas que eu publicava nessa altura, reunidas em dois volumes: *A Bagagem do Viajante e Deste Mundo e do Outro*. Não quero com isso dizer que contenham o que eu sou agora, mas é preciso lê-las para perceber que o escritor que eu sou agora não é uma coisa estranhíssima que nasceu sem se saber como, já tinha raízes antigas (Saramago, 2018, §. 2).

De fato, as duas obras mencionadas não apenas atestam o exercício de uma excepcional habilidade narrativa demonstrada pelo escritor, mas também evidenciam a importância assumida pela crônica, enquanto gênero, no conjunto da obra saramaguiana. Embora seja considerada um gênero híbrido pela maioria dos autores e autoras (Mesquita, 1984; Melo, 2002; Santana, 2003), por situar-se na fronteira entre o jornalismo e a literatura, a crônica tanto permite plasmar a dimensão espaço-temporal da experiência humana, sob a forma narrativa, como constitui um importante exercício de reflexão, ainda que breve, sobre o complexo mundo em que vivemos. Assim, dentro das páginas de um jornal carregadas de informação, a crônica funcionaria como um “descanso para o leitor” (Dimas, 1974, p. 48), na medida em que ela se constrói a partir de um evento qualquer e utiliza-se de uma linguagem que tende para a ambiguidade, ao contrário dos demais gêneros de imprensa.

Sem desconsiderarmos os constrangimentos típicos da imprensa em papel, que normalmente impõem grandes limitações ao trabalho criador do cronista, não nos restam dúvidas de que as crônicas de Saramago aproximam-se muito mais dos códigos de expressão típicos dos gêneros literários do que das normas e procedimentos que regem os gêneros do discurso jornalístico, como a notícia e a reportagem. Em outras palavras – e recorrendo novamente às reflexões de Antônio Dimas (1974) –, nas crônicas saramaguianas prevalece antes a função poética da linguagem, que tende mais para a plurivocidade e para a ambivalência do que a função referencial (mais frequente nos chamados gêneros jornalísticos), que se pretende mais unívoca e sem margem para a ambiguidade.

Seja como for, essa aparente hesitação entre uma coisa ou outra (literatura ou jornalismo) parece mesmo jogar com a própria dualidade que o título da coletânea encerra (*Deste Mundo e do Outro*). Neste sentido, chama-nos a atenção o texto “Viagens na minha terra”, no qual Saramago tece algumas considerações sobre a obra e o estilo de Almeida Garrett, para depois interrogar-se: “Crônicas, que são? Pretextos, ou testemunhos?”. Logo em seguida, porém, afirma que elas “são o que podem ser” e que “o melhor das Viagens [na minha terra, de Garrett] é exactamente a viagem – a crônica” (p. 52). Ora, aqui parece evidente que, para Saramago, mais importantes do que a definição da crônica como gênero, são as potencialidades narrativas por ela oferecidas, que não se limitam ao espaço exíguo nem à natureza efêmera do seu *medium* de origem, o jornal.

3. Curiosamente, nas 61 crônicas que compõem a coletânea *Deste Mundo e do Outro*, a palavra “tempo” aparece pelo menos 72 vezes – inclusive no título de uma delas, como é o caso da crônica “Um salto no tempo”. Sem considerarmos as diferentes acepções do termo em causa, por nem sempre o sentido subjacente ser o mesmo, esse número de ocorrências parece-nos bastante significativo não apenas porque ultrapassa ligeiramente o número de crônicas (em média, temos a proporção de uma palavra por texto), mas sobretudo porque nos permite ter uma noção – ainda que superficial – da dimensão ocupada pela temporalidade nessas breves narrativas escritas por Saramago. É como se houvesse nelas – a despeito

do caráter circunstancial que normalmente caracteriza a crônica – uma certa urgência de elaboração, impulsionada pelo desejo incontável de “desentranhar o perene da sucessão anódina de acontecimentos diários” (Moisés, 2013, p. 113).

Esse desejo, aliás, é evidenciado pelo próprio autor em diversas ocasiões, a exemplo do que só nota nas crônicas memorialistas “Carta para Josefa, minha avó” e “O meu avó, também”. Tendo nascido na aldeia de Azinhaga<sup>3</sup>, no seio de uma família de modestos agricultores, Saramago traça dois belos e comoventes perfis dos seus avós que, sem dúvida, estão entre os textos mais marcantes de toda a antologia. Como bem descreveu João Palma-Ferreira (1972, p. 83), sente-se sobretudo poesia “nestes memoriais do passado, do desencanto, da inquietação e da angústia”, mas há também neles uma contundente reflexão sobre os efeitos do tempo nas vidas dessas figuras tão familiares do cronista – para além da trágica consciência da finitude humana –, cujas existências foram marcadas pela pobreza e pelo rude trabalho do campo.

Na crônica dedicada à sua avó, Saramago recorre à forma epistolar (aspecto já antecipado pelo título) e desde o início utiliza o registro linguístico em segunda pessoa (ou seja, o pronome “tu”), certamente para demarcar a proximidade e o forte vínculo afetivo existentes entre eles:

Tens noventa anos. És velha, dolorida. Dizes-me que foste a mais bela rapariga do teu tempo – e eu acredito. Não sabes ler. Tens as mãos grossas e deformadas, os pés encortiçados. Carregaste à cabeça toneladas de estolho e lenha, albufeiras de água. Viste nascer o sol todos os dias. De todo o pão que amassasse se faria um banquete universal. [...] Estou diante de ti, e não entendo. Sou da tua carne e do teu sangue, mas não entendo. Vieste a este mundo e não curaste de saber o que é o mundo. Chegas ao fim da vida, e o mundo ainda é, para ti, o que era quando nasceste: uma interrogação [...] (Saramago, 1997, pp. 27-28, **negrito nosso**).<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Localizada no concelho de Golegã, na antiga província do Ribatejo e atual distrito de Santarém.

<sup>4</sup> Nas citações seguintes desta obra indicaremos apenas a paginação correspondente.

O mesmo sentimento de perplexidade diante do tempo é também expresso pelo autor na crônica seguinte, que traz o avô (Jerónimo) como protagonista. No entanto, nota-se neste texto um maior distanciamento comunicacional em relação à figura do avô, que é descrito por Saramago como “um homem sábio, calado e metido consigo, que só abre a boca para dizer as palavras importantes, aquelas que importam” (pp. 29-30). Esse homem silencioso, que “arrasta consigo setenta anos de vida difícil”, está prestes a cumprir um destino que, nas palavras do cronista, “nada pode modificar”: “[...] este velho, que é meu avô, ainda não sabe como vai morrer. Ainda não sabe que poucos dias antes do seu último dia vai ter a premonição (perdoa a palavra, Jerónimo) de que o fim chegou [...]” (p. 30). Eis, novamente, a força inexorável do tempo a pesar sobre a frágil existência humana, que um dia acabará por desvanecer – “Porque terá chegado a grande sombra, enquanto a memória o não fizer ressurgir no caminho alagado ou sob o côncavo do céu e a interrogação das estrelas” (p. 30).

Não obstante, o mesmo tempo que consome vidas de mulheres e homens com o seu apetite insaciável – como, de resto, de todos os seres vivos deste mundo – está sempre em movimento, em constante devir. Não por acaso, será este o pensamento predominante na crônica “Ninguém se banha duas vezes no mesmo rio”, a qual melhor ilustra, no nosso entendimento, o significado que o tempo possui na obra *Deste Mundo e do Outro*, vista em sua totalidade. A começar pelo título, que retoma o pensamento do filósofo grego Heráclito de Éfeso<sup>5</sup>, a leitura dessa crônica nos permite inferir que o tempo, para Saramago, é como um rio perene cujas águas correm em constante devir: sob o olhar de um narrador autodiegético, somos levados a perceber que “o tempo flui nelas, arrasta-as e vai arrastado na corrente líquida, devagar, à veloci-

---

<sup>5</sup> Cognominado de “O obscuro”, em razão dos aforismos que caracterizam o seu pensamento, Heráclito de Éfeso (535 a.C. – 475 a.C., aproximadamente) foi um dos mais importantes filósofos gregos pré-socráticos, sendo considerado o “Pai da Dialética”. Para esse filósofo, tudo (inclusive o próprio universo) seria resultado da união de forças contrárias e complementares, havendo entre elas um equilíbrio dinâmico do qual resultam o movimento e a mudança.



dade (aqui, na Terra) de sessenta segundos por minuto” (p. 36). Neste sentido, são bastante elucidativas as palavras iniciais e finais da crônica, que reproduzimos de seguida:

Estou deitado na margem. Dois barcos, presos a um tronco de salgueiro cortado em remotos tempos, oscilam ao jeito do vento, não da corrente, que é macia, vagarosa, quase invisível. [...] Desço até à água, mergulho nela as mãos, e não as reconheço. Vêm-me da memória outras mãos mergulhadas noutro rio. As minhas mãos de há trinta anos, o rio antigo de águas que já se perderam no mar. Vejo passar o tempo. Tem a cor da água e vai carregado de detritos, de pétalas arrancadas de flores, de um toque vagaroso de sinos. Então uma ave cor de fogo passa como um relâmpago. O sino cala-se. E eu sacudo as mãos molhadas de tempo, levantando-as até aos olhos – as minhas mãos de hoje, com que prendo a vida e a verdade desta hora (pp. 36-37).

Sintomaticamente, a palavra “tempo” ocorre quatro vezes ao longo do texto, embora nem sempre com o mesmo significado. À exceção da primeira ocorrência (“remotos **tempos**”), que parece ter mais o sentido de “épocas passadas”, as demais sugerem principalmente uma conotação simbólica e filosófica do tempo, que, neste caso, é percebido pelo cronista como uma espécie de substância polimórfica e primordial – o tempo como instância máxima. Uma vez que, na esteira do pensamento de Heráclito, “tudo flui” e “nada é permanente” (exceto a mudança), o tempo constitui o avesso complementar da matéria, da qual é indissociável – tal como duas faces de uma mesma moeda.

Assim, partindo do princípio de que o tempo também flui com a mesma serenidade e a força de um rio, será naturalmente possível viajar sobre as suas águas. Desse modo, o cronista sente-se à vontade para mover-se livremente sobre elas, sempre que desejar seguir viagem nos influxos do tempo. No entanto, esta ideia – presente em crônicas como “Cair no céu”, “A nua verdade” e “Um salto no tempo” – é ao mesmo tempo fascinante e assustadora: corre-se sempre o risco de se perder em meio a esse fluxo constante e, sobretudo, vertiginoso. Em “A nua verdade”, lemos que:

De vez em quando, não fica mal ao cronista subir na Máquina do Tempo, mover as alavancas adequadas e instalar-se no passado. Bem sabemos que o futuro vem aí a galope e traz muito que contar. E também sabemos que neste país, tão apegado a tradições, velharias e preconceitos bolorentos, há, paradoxalmente, uma irresistível inclinação para nos acusarmos uns aos outros de saudosistas. Daí que eu me sinta um tanto receoso do grave passo que vou dar. [...] (p. 171)

Nessa crônica, ao fazer um salto imaginário até à primeira metade do século XV, o narrador vê-se diante da histórica figura de Fernão Lopes, a quem define como “cronista da nua verdade” – daí, portanto, o título do texto. Não obstante a enorme distância temporal que os separa (mais de quatro séculos) e as diferenças conceituais existentes entre a crônica medieval e a crônica moderna, é oportuno lembrar que Fernão Lopes foi um dos mais proeminentes cronistas gerais do Reino de Portugal, sendo apontado por alguns autores como “a maior personalidade da literatura medieval portuguesa” (Saraiva & Lopes, 1996, p. 121). Certamente, esse encontro (ainda que imaginário) entre um escritor do passado e um escritor do presente é também o reencontro de dois tempos ou mundos distintos que, de algum modo, estão diretamente interligados.

Por outro lado, o desejo de “subir na Máquina do Tempo” (as iniciais maiúsculas nos permitem supor que não se trata de uma máquina qualquer) não é outra coisa senão a vontade de recorrer à chamada “máquina narrativa”, na feliz expressão de Maria Augusta Babo: “Máquina do tempo, a narrativa assenta num complexo mecanismo de organização da temporalidade. Tempo e narrativa estão, pois, indissolivelmente ligados, sendo a própria máquina narrativa o dispositivo por excelência de conferição de uma organização ao tempo vivido” (Babo, 2017, p. 74). Em outras palavras, narrar nada mais é do que mover-se no e pelo tempo à medida que este se torna humano – ou antes, se deixa humanizar –, como o faz Saramago nas diversas crônicas que compõem a antologia.

Como quer que seja, esse desejo manifesto de viajar no tempo não apenas lhe possibilita reavivar a memória de épocas passadas ou projetar o futuro, mas também representa uma tentativa de compreender como o

passado confere sentido ao presente e, de resto, como este intervém no futuro. Não há, portanto, limites muito claros entres eles porque são todos feitos da mesma substância fundamental; na verdade, passado, presente e futuro constituem diferentes dimensões – ou temporalidades – de um mesmo tempo que flui em múltiplas direções, ora aproximando-se, ora afastando-se.

Por vezes, porém, o tempo se dilata (ou, inversamente, se contrai) e não corresponde à sua própria marcação cronológica. Na crônica “O inevitável poente”, à medida que o sol se aproxima do horizonte, “temos um breve intervalo de tempo diferente, uma suspensão da vida, um minuto que não pertence ao mundo em geral, mas ao nosso mundo particular” (p. 66). Essa suspensão de que nos fala o cronista bem pode ser vista como o distanciamento necessário entre o tempo vivido e o tempo da narrativa, que não são de modo algum coincidentes. Isto porque o ato de narrar implica sempre uma certa atitude de distanciamento, uma fratura inevitável entre o tempo vivido e o tempo *raconté*, tal como nos ensina Paul Ricoeur (2010, p. 9): “o tempo se torna humano na medida em que está articulado de maneira narrativa; em contraposição, a narrativa é significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal”. Quer isto dizer que o tempo não possui um sentido em si mesmo, mas somente o adquire a partir do momento em que é organizado pela experiência humana de ser e estar-no-mundo, quer seja o “mundo geral” ou “nosso mundo particular”.

4. Nestas breves linhas que aqui traçamos, procuramos oferecer pistas de leitura para o entendimento da questão da temporalidade nas crônicas saramaguianas – em particular dos textos reunidos na antologia intitulada *Deste Mundo e do Outro*. Como já dissemos, se é certo que o tempo possui um lugar de destaque no projeto ficcional do galardoadado autor português, o mesmo também se verifica na sua produção cronística, a julgar pela dimensão e pela frequência com que aparece nos textos da obra em apreço. Embora o tema não esteja presente na totalidade das crônicas que compõem o livro – nem seria sensato esperar tal coisa, considerando o caráter fragmentário que caracteriza o próprio gênero

–, constatamos que a reflexão feita por Saramago sobre o tempo e os seus influxos acaba por conferir uma certa unidade à obra. Não fosse assim, como explicar o fato de a palavra “tempo” aparecer tantas vezes no decorrer da mesma coletânea, senão o desejo ordenador do próprio *Khrónos*? Num texto posterior, em que reflete precisamente sobre o significado da sua produção cronística no conjunto da sua obra, Saramago parece nos oferecer uma possível resposta:

Vários pontos, nessas crônicas, poderão ser retidos se se quiser caracterizar, no seu autor, tanto uma forma de escrever como um modo de sentir: em primeiro lugar, certa coincidência de atitude entre a crônica e o poema lírico (articulação com o momento presente, brevidade do texto, possibilidade de captação das ressonâncias evocativas do seu sentido); em segundo lugar, a prática constante de uma prosa medida, susceptível de criar no escritor um treino dos recursos estilísticos em função da densidade e da economia expressivas; em terceiro lugar, o hábito de colocar em conjugação de interesses a dinâmica do tempo que se vive, a sensibilidade do sujeito que o vive e as potencialidades verbais susceptíveis de definirem essa mesma expressão (Saramago, 2009, §. 6).

Se, por um lado, as crônicas representam (ou representaram) para o autor uma espécie de exercício de maturação da sua técnica narrativa, por outro, resta evidente o sentido de captura do tempo que elas possuem enquanto testemunho da experiência humana – tempo esse que flui em múltiplas direções, articulando passado, presente e futuro. Não por acaso, a histórica chegada do homem à lua será descrita pelo cronista como uma viagem no tempo, guiada pela sua imaginação:

Decidiu ela [a imaginação] que a viagem à lua não fora um salto no espaço, mas um salto no tempo. Segundo ela, os astronautas, lançados no espaço, haviam caminhado ao longo do fio do tempo e pousado outra vez na terra, não a terra que conhecemos, branca, verde, morena e azul, mas terra futura, uma terra que ocupará ainda a mesma órbita, circulando à volta de um sol apagado – morta ela também, deserta de homens, de aves, de flores, sem um riso, sem uma palavra de amor” (p. 212).

Ora, sendo o tempo o fio condutor da experiência e da memória por excelência, é ele que permite esse contínuo deslocar-se entre um mundo e outro e, portanto, entre temporalidades distintas. Na complexa urdidura de que é feito o tempo, há sempre múltiplas linhas que se cruzam, ora encontrando-se, ora distanciando-se. Desse modo, passado, presente e futuro estão completamente enredados, mas sempre em constante movimento, tal como fluem as águas de um rio.

## Referências

- BABO, M. A. (2017). Considerações sobre a máquina narrativa. In A. T. Peixinho (Eds.), & B. Araújo, *Narrativa e Media: Géneros, Figuras e Contextos* (71-101). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- DIMAS, A. (1974). Ambiguidade da crônica: literatura ou jornalismo. *Littera*, 4(12), 46-51.
- HERMAN, D. (2009). *Basic Elements of Narrative*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- MELO, J. M. (2002). A crônica. In G. Castro, & A. Galeno, *Jornalismo e Literatura: A sedução da palavra* (139-154). São Paulo: Escrituras.
- MESQUITA, M. (1984). *A crônica como forma de expressão jornalística. Deve & Haver* (202-218). Lisboa: DistriEditora.
- MOISÉS, M. (2013). *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix.
- PALMA-FERREIRA, J. (1972). Recensão crítica a 'Deste Mundo e do Outro', de José Saramago. *Revista Colóquio/Letras*, 6, 83-84.
- REIS, C. (2005). O tempo da crônica. *JL*, 18.
- (2018). *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina.
- RICOEUR, P. (2010). *Tempo e Narrativa*. São Paulo: Martins Fontes.
- RYAN, M.-L. (2007). Toward a Definition of Narrative. In D. Herman, *The Cambridge Companion to Narrative* (22-36). Cambridge: Cambridge University Press.
- SANTANA, M. H. (2003). A crônica: a escrita volátil da modernidade. In M. S. Jesus, *Rumos da narrativa breve* (9-19). Aveiro: Centro de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.
- SARAIVA, A. J., & LOPES, O. (1996). *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora.

SARAMAGO, J. (1997). *Deste Mundo e do Outro*. Lisboa: Caminho.

— (2009). *A crónica como aprendizagem: uma experiência pessoal*. Fonte: Fundação José Saramago: <https://www.josesaramago.org/a-cronica-como-aprendizagem-uma-experiencia-pessoal/>

— (2018). *Nova edição de “Deste mundo e do outro” na Porto Editora*. Fonte: Fundação José Saramago: <https://www.josesaramago.org/nova-edicao-de-deste-mundo-e-do-outro-na-porto-editora/>

VERNANT, J.-P. (2000). *O Universo, os Deuses, os Homens*. São Paulo: Companhia das Letras.

WAGNER RODRIGUES ARAÚJO (WAGNER MERIJE)

*Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*

ORCID: 0000-0002-5501-9206

**NEXOS, TEMAS E OBSESSÕES  
DE JOSÉ SARAMAGO EM OS POEMAS POSSÍVEIS**

**NEXUS, THEMES AND OBSESSIONS  
OF JOSÉ SARAMAGO IN OS POEMAS POSSÍVEIS**

**RESUMO:** O objetivo deste texto é analisar a estreia de José Saramago na poesia sob o ponto de vista de suas escolhas, repertório e estruturas no território da lírica. Como sua poesia ainda não foi suficientemente estudada, buscamos compreender um pouco mais de Saramago por meio das virtualidades narrativas presentes em *Os Poemas Possíveis*, seu primeiro livro de poesia, lançado em 1966. Através de pistas do próprio escritor, mapeamos nexos, temas e obsessões para tentar perceber de que forma a experiência com a poesia lhe serviu para projetar cenários e questões que, com mais tempo e maturidade – esse um aspecto inegável –, veio a desenvolver em sua vasta obra, principalmente nos romances. No caso de Saramago, em que a vida se confunde com parte de sua obra, em parte registrada em documentário, mas cuja vida foi como um filme, há de se tratar também do não dito, das entrelinhas, do místico. Vamos do ativista ao obstinado revelador de segredos da humanidade, que construiu o próprio caminho, obra a obra, passo a passo, até o Nobel e para além dele. Por trás das tramas literárias estão as tramas que o juntou à Santíssima Trindade da Literatura de Língua Portuguesa, ao lado de Camões e Pessoa.

**Palavras-chaves:** José Saramago; Poesia; Literatura; Língua Portuguesa; Crítica.

**ABSTRACT:** The objective of this text is to analyze José Saramago's debut in poetry from the point of view of his choices, repertoire and structures in the territory of the lyric. As his poetry has not been sufficiently studied, we seek to understand a little more about Saramago through the narrative virtualities present in *Os Poemas Possíveis*, his first poetry book, released in 1966. Through the author's own clues, we map out attachments, themes and obsessions. In order to interpret how his experience with poetry helped him to design scenarios and questions that, with more time and maturity – an undeniable aspect – came to develop in his vast work, especially in novels. In Saramago's case, in which life is confused with part of his work, partly recorded in a documentary, but whose life was like a film, it must also deal with the unspoken,

between the lines, with the mystic,. We go from the activist to the obstinate revealer of humanity's secrets, who built their own path, work by work, step by step, up to the Nobel and beyond. Behind the literary plots are the plots that joined him to the Holy Trinity of Portuguese Language Literature, alongside Camões e Pessoa.

**Palavras-chaves:** José Saramago; Poetry, Literature, Portuguese Language; Criticism.

Para falar de Saramago é preciso apurar o olhar, visto a grandiosidade de sua obra. Como sua poesia ainda não foi suficientemente estudada, o objetivo aqui é tentar compreender um pouco mais do escritor por meio das virtualidades narrativas presentes em *Os Poemas Possíveis*. E não é dos menores conseguimentos deste estudo se conseguirmos mostrar que o poeta, pouco conhecido, teve seu lugar e hora na trajetória do autor.

A aventura de José Saramago nos domínios estritos da poesia foi rápida: para o próprio escritor ficou claro que seu barco fluía melhor no mar da prosa, onde sua imaginação pode se expandir de forma plena. Mas a aventura não foi em vão: o corte rápido e incisivo da poesia lhe serviu para levantar temas e questões que, com mais tempo e maturidade, veio a desenvolver em sua vasta obra, principalmente nos romances.

A primeira demonstração do Saramago lírico se deu em 1966 com o lançamento de *Os Poemas Possíveis*. Antes, o autor havia publicado em 1947 o seu primeiro romance, *Terra do Pecado*. (A título de curiosidade, o próprio escritor passou a encarar sua obra primogênita como mera curiosidade da sua atividade profissional). Dezesesseis anos depois de publicados, portanto em 1982, veio à luz do dia uma segunda edição de *Os Poemas Possíveis*, uma versão “revista e emendada” pelo autor.

Analisarei aqui a sexta edição do livro, de 1997, que reproduz as “revisões” e “emendas”, mas sem me fixar nelas. Chamo a atenção, contudo, a atenção, que segundo o próprio Saramago, foram aquelas que tornaram “*Os Poemas Possíveis* possíveis outra vez. Ao menos”, como indica em “Nota da 2ª Edição”, também incluída na abertura da sexta:

Pode-se perguntar se estes versos (palavra hoje pouco usada, mas competente para o caso) merecem segunda oportunidade, ou se a não ficaram devendo a porventura mais cabais demonstrações do autor no território da ficção. Se,



enfim, estaremos observando um simples e nada raro fenômeno de aproveitamento editorial, mera estratégia daquilo a que costuma chamar-se política de autores, ou se, pelo contrário, foi a constante poética do trabalho deste que legitimou a ressuscitação do livro, porque nele teriam começado a definir-se nexos, temas e obsessões que viriam a ser a coluna vertebral, estruturalmente invariável, de um corpo literário em mudança. Aceitemos a última hipótese, única que poderá tornar plausível, primeiro, e justificar, depois, este regresso poético. (Saramago, 1997: 13-14)

O tempo, em seu trânsito entre o “Passado, presente, futuro”, título de um dos poemas, e o diálogo da memória com a história, revelam-se *leitmotivs* da vida e da criação para Saramago. E não é a toa que ele recorre ao poeta espanhol Ant3nio Machado na epígrafe:

Demos tiempo al tiempo:  
para que ele vaso rebose  
hay que elenarlo primero. (Saramago, 1997: 17)

O lento e constante caminhar, pensar, sentir e escrever, deixaram marcas nas páginas de Saramago, estão lá para mostrar que cada momento foi importante na vida dele, como *steps to the top*. Arguto observador da vida e das coisas, auto-crítico, o escritor coloca em cheque a visão do poeta que se anunciou, com grifos em italico no final:

Poesia do dia passado, da hora tarda, poesia não futurante. E contra isto não haveria remédico. Salvo tentar trazê-la até ao seu autor, hoje, por cima de dezasseis anos e dezasseis séculos. Assim foi feito, e esta edição (1982) aparece não só revista, mas emendada também. Quase tudo nela é dito de maneira diferente, diferente é muito do que por outra maneira se diz, e não faltaram ocasiões para contrariar radicalmente o que antes fora escrito. Mas nenhum poema foi retirado, nenhum acrescido. É então outro *livro? É ainda o mesmo? Eu diria (e com este remate me dou por explicado) que o romancista de hoje decidiu raspar com unha seca e irônica o poeta de ontem, lacrimal às vezes. Ou, para usar expressões menos metafóricas, procurou tornar Os Poemas Possíveis possíveis outra vez. Ao menos.* (Saramago, 1997: 14)

Para Maria Alzira Seixo, professora catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, ao se adiantar à crítica na “Nota da 2ª Edição”, e aceitar que sua poesia seja datada, embora Saramago imediatamente acrescente, com o timbre das afirmações incisivas e corretivas que lhe é peculiar (1997: 14): que “toda a criação cultural há-de ter logo a sua data, a que lhe é imposta pelo tempo que a produz”, o autor vai ao encontro de uma “opinião do senso comum: a de que os dois livros de poesia de José Saramago são tentativas incipientes que só merecem hoje a nossa atenção por constituírem a entrada do grande romancista nos terrenos da literatura e por eventualmente adiantarem pistas que virão a ser desenvolvidas na sua obra posterior” (Seixo, 1987: 7). Mas para Seixo esta opinião é totalmente destituída de fundamento:

por um lado, porque não há ainda estudos globais sobre a obra literária de José Saramago que permitam ajuizar da sua pertinência; por outro lado, porque estes dois livros se apresentam com uma coerência orgânica, uma unidade temática e uma coesão estrutural que exige, no mínimo, a atenção do exegeta e o exame da crítica (Seixo, 1987: 7-8).

Quando escreve “dois livros”, Maria Alzira Seixo se refere a *Os Poemas Possíveis* e *Provavelmente Alegria*, de 1970. Quanto a *O Ano de 1993*, publicado em 1975, a ensaísta prefere integrá-lo no domínio da ficção, mesmo que o próprio autor considere poesia: “é um livro de teor inesperado, intrigante, simultaneamente misterioso e sedutor na sua indecisão estrutural, na sua feição alegórica e na indecisão de caminhos interpretativos que pode abrir” (Seixo, 1987: 22).

*Os Poemas Possíveis* foi publicado quando Saramago tinha 44 anos, já um homem maduro, mas ainda na batalha da vida cotidiana e pelo sonho de ser reconhecido como escritor. As “revisões” e “emendas” ele fez com 60 anos, altura em que já era uma estrela, principalmente depois do acontecimento que foi *Levantado do chão*, publicado em 1980 e considerado por muitos o seu primeiro grande romance. Aquela coletânea poética está dividida em cinco partes ou capítulos, abrangendo um diverso número de textos: “Até ao Sabugo”, “Poema a Boca Fechada”, “Mitologia”, “O Amor

dos Outros” e “Nesta Esquina do Tempo”, respectivamente com 48, 8, 14, 10 e 67 poemas. No total são 147 texto poéticos, curtos em sua grande maioria, regulares do ponto de vista versificatório e estrófico, dentro da tradição clássica.

O estilo de narrativa "corrida" de Saramago, hoje conhecido por ser quase sem pontuação e com diálogos que se sucedem com pouca ou nenhuma marcação, e que chegou a enfrentar obstáculos, mas que acabou por chamar a atenção do público e da crítica, não está bem definido em *Os Poemas Possíveis*. Mas o jeito dele escrever, que parece uma conversa entre amigos, já aparece, embora tendendo mais para o registro erudito.

Ao observarmos as linhas de força e as dominâncias de sentido da experiência poética de Saramago, vemos um escritor a tratar da incompletude e do sofrimento humano, em tom crítico, mas sem perder a esperança. Em meio a isso tudo, com a luz da paciência, ele vai traçando a própria trama. O poema “Processo” é uma pista para o método do autor português, para a maneira como ele lida com o texto e as ideias:

As palavras mais simples, mais comuns,  
As de trazer por casa e dar de troco,  
Em língua doutro mundo se convertem:  
Basta que, de sol, os olhos do poeta,  
Rasando, as iluminem. (Saramago, 1997: 23)

No poema “Arte Poética”, o segundo do primeiro capítulo do livro, vemos Saramago a problematizar sobre a escrita em versos. Nessa “espécie” de manifesto sobre o ofício lírico aparecem três temas recorrentes em muitos outros poemas, a saber, a palavra, o corpo e o amor:

Vem de quê o poema? De quanto serve  
A traçar a esquadria da semente:  
Flor ou erva, floresta e fruto.  
Mas avançar um pé não é fazer jornada,  
Nem pintura será a cor que não se inscreve  
Em acerto rigoroso e harmonia.

Amor, se o há, com pouco se conforma  
Se, por lazeres de alma acompanhada,  
Do corpo lhe bastar a presciência.

Não se esquece o poema, não se adia,  
Se o corpo da palavra for moldado  
Em ritmo, segurança e consciência. (Saramago, 1997: 22)

Chamam a atenção outros temas que se repetem, como morte, pedra, muro, solidão, saudade, mar, água, religião, paisagens do campo, que dão base a conjecturas, discussões, auto-análises, metáforas, analogias, visões. Alguns desses temas se conjugam e se cruzam com mais frequência, gerando combinações como poesia-mar-corpo; corpo-amor; corpo-mundo; mar-amor-corpo; passado-presente-futuro. A temática está explícita em muitos dos títulos dos poemas. Pode-se pensar que essas sejam as obsessões que o escritor mencionadas pelo escritor. Um exemplo pode ser visto no poema “Corpo-Mundo”:

Que caminhos do teu corpo não conheço,  
À sombra de que vales não dormi,  
Que montanhas não escalei, que lonjuras  
Não abarquei nos olhos dilatados,  
Que torrentes não passei, que rios fundos  
A nudez do meu corpo não transpôs,  
Que praias perfumadas não pisei,  
Que selvas e jardins, que descampados? (Saramago, 1997: 156)

Camões, o poeta-norte, a melancólica e lírica figura, a quem Saramago viria mais tarde dedicar uma obra teatral, *Que farei com este livro?*, de 1980, aparece em “Epitáfio”:

Que sabemos de ti, se só deixaste versos,  
Que lembrança ficou no mundo que tiveste?  
Do nascer ao morrer ganhaste os dias todos,  
Ou perderam-te a vida os versos que fizeste? (Saramago, 1997: 36)

Para quem teve uma vida humilde e difícil e viveu até quase os noventa anos, escrever sobre a morte era uma forma de desafiá-la, como neste extrato de “A ti regresso, Mar”:

A ti regresso, mar, ao gosto forte  
Do sal que o vento traz à minha boca,  
À tua claridade, a esta sorte  
Que me foi dada de esquecer a morte  
Sabendo embora como a vida é pouca. (...) (Saramago, 1997: 129)

Depois de revisar *Os Poemas Possíveis* em 1982, Saramago ainda teria à sua frente mais 16 longos e produtivos anos até ganhar o Prêmio Nobel em 1998. Tudo é uma questão de tempo. E ele aproveitou o tempo muito bem para construir sua obra, de uma forma insuspeita, como já anunciava no poema “De mim à Estrela”:

De mim à estrela um passo me separa:  
Lumes da mesma luz que dispersou  
Na casual explosão do nascimento,  
Entre a noite que foi e há-de ser,  
A glória solar do pensamento. (Saramago, 1997: 61)

O Saramago de *Jangada de Pedra*, publicado em 1986, parece ver na pedra um signo estrutural e estruturante, e a palavra com seus múltiplos significados está incrustada em vários de seus textos. Tanto que o autor sabia que era preciso “Mais Psicanálise”, título bastante sugestivo:

Tirada a pedra, a luz do dia mostra  
O côncavo de terra que a mantinha:  
A cegueira dos vermes, branca de sol,  
Contraí-se devagar, acende, queima  
Frios cristais de neve, revelações. (Saramago, 1997: 44)

E logo aparece o Saramago político, a olhar para as classes mais baixas. “Do Como e do Quando” aponta para *Levantado do chão*. Além disso,

reverte-se para a história dos avós do autor, que punham os porcos recém-nascidos para dormir na própria cama para protegê-los do frio que mata:

E quando não se calam os protestos  
Do sangue comprimido nas artérias?  
E quando sobre a mesa ficam restos,  
Dentaduras postiças e misérias?

E quando os animais tremem de frio,  
Olhando a sombra nova de castrados?  
E quando num deserto de arrepio  
Jogamos contra nós cartas e dados?

E quando nos cansamos de perguntas,  
E respostas não temos, nem gritando?  
E quando às esperanças aqui juntas  
Não sabemos dizer como nem quando? (Saramago, 1997: 47)

Para um ateu, criado em um país extremamente católico, o mundo dos deuses e as religiões sempre foram motes para reflexões, como se ilustra de seguida: “O polegar de Deus que me sufoca.”, do poema “Barro direis que sou...” (1997: 99); “Sem Judas, nem Jesus seria deus.”, do poema “Judas” (1997: 96); “É Deus que se enganou e o confessa.”, do poema “Não há mais horizonte” (1997: 101); “Uma só prece faço, mas não a Deus, / Que não sei onde está, se me conhece.”, do poema “Uma só prece...” (1997: 148). Esse exercício de exploração do que há por trás do divino vai desembarcar em obras futuras como *Memorial do Convento* (1982), *A Segunda Vida de Francisco de Assis* (1987), chegando ao ponto máximo com o polêmico *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991) para além de *Caim* (2009). Em meio ao mundo, aos dogmas, às palavras e possibilidades de expressão, Saramago naquela época estava ainda em busca de sua própria voz, como indica explicitamente no seguinte poema:

Se não tenho outra voz que me desdobre  
Em ecos doutros sons este silêncio,  
É falar, ir falando, até que sobre  
A palavra escondida do que penso.

É dize-la, quebrado, entre desvios  
De flecha que a si mesma se envenena,  
Ou mar alto coalhado de navios  
Onde o braço afogado nos acena.

É forçar para o fundo uma raiz  
Quando a pedra cabal corta caminho  
É lançar para cima quanto diz  
Que mais árvore é o tronco mais sozinho.

Ela dirá, palavra descoberta,  
Os ditos do costume de viver:  
Esta hora que aperta e desaperta,  
O não ver, o não ter, o quase ser. (Saramago, 1997: 25)

Nas arestas das frases reproduzidas acima, luzes alumiam o caminho vindouro do escritor. O certo é que essa miríade de apontamentos saramaguianos, como nota Maria Alzira Seixo “vão articular-se intimamente com a problemática liminar do encontro da arte, da invenção do sentido poético, do lampejo fugaz que pode fazer vibrar liricamente a palavra” (Seixo, 1987: 8). O poema “Há-de haver” é uma boa mostra:

Há-de haver uma cor por descobrir,  
Um juntar de palavras escondido,  
Há-de haver uma chave para abrir  
A porta deste muro desmedido.  
Há-de haver uma ilha mais ao sul,  
Uma corda mais tensa e ressoante,

Outro mar que nade noutro azul,  
Outra altura de voz que melhor cante.  
Poesia tardia que não chegas  
A dizer nem metade do que sabes:  
Não calas, quando podes, nem renegas  
Este corpo de acaso em que não cabes. (Saramago, 1997: 54)

Em “Signo de escorpião”, ele dá voz ao oráculo zodiacal. Olhando em retrospecto, interessante é perceber que os astros ora acertam, ora erram:

Para ti, saberás, não há descanso,  
A paz não é contigo nem fortuna:  
O signo assim ordena.  
Pagam-te os astros bem por essa guerra:  
Por mais curta que a vida for contada,  
Não a terás pequena. (Saramago, 1997: 30)

No último capítulo do livro, “Nesta Esquina do Tempo”, clama o amor, a ternura, Saramago invoca lembranças do corpo da musa para espantar a solidão. Águas banham essa dimensão. Saudade acalenta os dias. Memórias vivas que transpiram pelas peles e respiram “Intimidade”:

No coração da mina mais secreta,  
No interior do fruto mais distante,  
Na vibração da nota mais discreta,  
No búzio mais convolto e ressoante,  
  
Na camada mais densa da pintura,  
Na veia que no corpo mais nos sonde,  
Na palavra que diga mais brandura,  
Na raiz que mais desce, mais esconde,  
  
No silêncio mais fundo desta pausa,  
Em que a vida se fez perenidade,



Procuro a tua mão, decifro a causa

De querer e não crer, final, intimidade. (Saramago, 1997: 151)

A temperatura sobe em outros poemas, como em “Aproximação”: “Mergulhemos os dois até ao fundo,/ Estilhaçado o silêncio pelo desejo.” (1997: 176). Em “Aprendamos, Amor...” , Saramago é ainda mais explícito: “Façamos o que é certo e de direito:/ Dos desejos ocultos outras fontes/ E desçamos ao mar do nosso leito.” (1997: 180). Passagens que terão eco no jogo erótico da cena de amor entre Jesus e Maria Magda em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* ou no encontro amoroso de Blimunda e Baltasar em *Memorial do Convento*. E não podemos esquecer suas declarações de amor a Cervantes (1997: 109-100-111) e a Shakespeare (1997: 112-113) no capítulo “O Amor dos Outros”; a Marília, em “Soneto atrasado”, do já referido capítulo “Nesta Esquina do Tempo”; e ao já citado Camões. Quando precisa, Saramago recorre à “Analogia”:

Que é o mar? Lonjura desmedida  
De largos movimentos e marés,  
Como um corpo dormente que respira?

Ou isto que mais perto nos alcança  
Bater de azul na praia rebrilhante,  
Onde a água se torna aérea espuma?

Amor será o abalo que percorre  
No vermelho do sangue as veias tensas  
E os nervos arrepeia como um gume?

Ou antes esse gesto indefinível  
Que o meu corpo transporta para o teu  
Quando o tempo recolhe ao seu começo?

Como é o mar, amor é paz e guerra,  
Acesa agitação, calma profunda,  
Roçar leve de pele, unha que ferra. (Saramago, 1997: 163)

E, como uma parábola de sua obra e de suas ambições literárias, que naquele momento da publicação do livro ainda eram incertas e distantes, levariam tempo para tomar corpo e asas, o último poema de *Os Poemas Possíveis*, de título singelo “Canção”, ressoa com notas maiores:

Canção, não és ainda. Não te bastem  
Os sons e as cadências, se do vento  
O acenar da asa não tiveres.  
Aqui me voltarás um outro dia:  
Nocturno escurecido da lembrança,  
Coral resplandecente de alegria (Saramago, 1997: 189)

Saramago desde cedo mostrou-se lírico, lacrimal às vezes, e em *Os Poemas Possíveis*, no que diz respeito às formas poéticas, métricas e rimas, não corre muitos riscos. Pelo contrário, nessa sua primeira incursão poética ele se apresenta contido, formalista. Mas no saldo, sai ganhando pela proposta, pela coragem, pelo bom combate com a escrita. De fato, nesse livro o que sobressai é o conjunto das ideias. E nesse campo, José estava a plantar suas sementes: “Posso lutar nos versos escondido? Posso fingir de tudo, sendo nada?” (1997: 29).

Um pouco mais à frente, no mesmo poema “Taxidermia, ou poeticamente hipócrita”, escreve: “Posso tirar verdades de mentiras” (1997: 29). Tal convicção nos faz lembrar o romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, em que dá vida ao heterônimo de Pessoa e ainda ressuscita o próprio Fernando com sua criação literária. O talento de Saramago está provado.

Olhando assim *Os Poemas Possíveis* até pareceM um tecido heterogêneo, por vezes marcado por conflitos com o próprio tempo, com o corpo, com o amor, com o mundo, com a ideia de nacionalidade literária e a tradição poética. Dá até para fazer um paralelo com *Alguma Poesia*, primeiro livro de Carlos Drummond de Andrade, publicado em 1930, mas essa comparação ficará para outra ocasião.

Como destaca Maria Alzira Seixo, ao lançarmos um olhar conjunto sobre a carreira literária de Saramago veremos que ela revela questões fundamentais que se colocam à atividade dos escritores:

(...) relação entre talento, trabalho e maturidade; relação entre condições econômicas e aperfeiçoamento do trabalho literário; articulação do empenhamento político com uma visão integrativa do mundo e da vida esteticamente qualificada. Com efeito, José Saramago não é uma revelação destes anos mais recentes... Os Poemas Possíveis... pode ser considerado como o início verdadeiramente elaborado de uma carreira literária que desde logo se afirma com uma regularidade impressionante. (Seixo, 1987: 3-4)

A poesia é um território consagrado por grandes nomes da história da literatura há séculos. Quando nos aprofundamos no estudo dos grandes nomes, que são bastante conhecidos, percebemos que por trás de suas obras há muita labuta com as palavras, leitura, pesquisa, inspiração, transpiração. Entrar nesse território, se destacar e, principalmente, inovar, depois de tantos anos de práticas e experimentações, requer muito talento. Em “Eloquência” fica clara essa consciência para Saramago:

Um verso que não diga por palavras,  
Ou se palavras tem, que nada exprimam:  
Uma linha no ar, um gesto breve  
Que, num silencia fundo, me resuma  
A vontade que quer, a mão que escreve. (Saramago, 1997: 179)

O crítico literário e professor da Unicamp, Alcir Pécora, traz-nos questões debatidas há séculos, em artigo intitulado “Impasses da literatura contemporânea” (2011) publicado no jornal O Globo:

A primeira exigência (da literatura) é a de se justificar (justificar a própria presença) face aos outros objetos de cultura. E o que eles exigem é que você os supere, que se apresente como novo ou não dê as caras por lá. Fazer a lição de casa do ofício de escritor, ser esforçado, tampouco basta, como não basta ter vontade de fazer. Não adianta ser apenas um trabalhador, pois não se trata de adquirir direitos trabalhistas. Estou tentando dizer que escrever é muito competitivo. Boris Groys fala muitíssimo bem do assunto. Você escreve em língua portuguesa, então tem de se defrontar com vivos e mortos. Com

os contemporâneos e com Vieira, Gregório, Machado, Rosa etc. Não há meio de não medir forças: a literatura exige a demonstração de força: não há como fazer apenas para participar (...). (Pécora, 2011)

Saramago sabia que para se tornar grande como seus antecessores, Camões e Pessoa, por exemplo, teria que escrever muita poesia. Estrategicamente ele desviou-se do caminho e foi tornar-se um dos maiores na arte do romance, no mar aberto da prosa. “Ah que saudades do sim / Nestas rimas desoladas” (1997: 33), escreveu no poema “Dia Não”.

A literatura exige combate e paciência, e para sorte de seus leitores e leitoras, Saramago soube lidar com o tempo voraz para erguer monumentos (de pedra) literários como bem diz neste poema:

Pois o tempo não pára, nem importa  
Que vividos os dias aproximem  
O copo de água amarga colocado  
Onde a sede da vida se exaspera.

Não contemos os dias que passaram:  
Hoje foi que nascemos. Só agora  
A vida começou, e, longe ainda,  
Pode a morte cansar à nossa espera. (Saramago, 1997: 186)

Como é de conhecimento público, e cabe aqui lembrar, Saramago é filho e neto de camponeses e nasceu na aldeia de Azinhaga, província do Ribatejo, no dia 16 de Novembro de 1922, apesar de que o registro oficial mencione como data de nascimento o dia 18. A família emigrou para Lisboa quando ele não havia ainda completado dois anos. Lisboa foi, portanto, sua cidade, embora até aos primeiros anos da idade adulta fossem numerosas, e por vezes prolongadas, as suas estadas na aldeia natal. A infância com poucos recursos e o analfabetismo na família, se por um lado foram obstáculos, por outro lado contribuíram fortemente para a formação do autor, inclusive para sua afinidade com o comunismo. Sua trajetória até o sucesso não foi fácil. Sua fase poética, na década de 60, foi mal recebida pela crítica. Até o fim dos anos 70, ele até era conhecido,

mas não se destacava. Esse cenário mudou completamente na década de 80, com a prosa, com o estilo diferenciado de *Levantado do Chão*. Com *Memorial do Convento*, a chamada oralização da escrita de Saramago já estava consagrada. Não há morte sem vida. E Saramago viveu e escreveu até 2010, quando faleceu a 18 de junho, próximo de completar 88 anos, mais de uma década depois do reconhecimento mundial com o Nobel. Retomando as palavras de Pécora no artigo acima citado:

A condição da crítica e da criação é justamente a referência a um tempo que não é exclusivamente o do presente, mas o tempo de longa duração da obra da arte. Literatura pode ser descrita como o que resiste às disputas exclusivas do presente para existir como problema por muito tempo. Ela não tem como se fingir de recém-nascida, livre para não ter memória e amar integralmente a si própria como invenção de grau zero. Perdida a noção de herança cultural, perde-se a de crítica, de autocrítica e naturalmente a de criação... Pessoalmente, não vejo por que o crítico tem de ser animador, parceiro, divulgador ou chancela do escritor. Ele tem de apontar problemas no objeto, pois são problemas do objeto o interesse principal da arte, como da literatura. (Pécora, 2011)

O melhor crítico deve-se colocar mais como explorador. E assim foi feito nessa exploração-incursão por *Os Poemas Possíveis*, da qual não se sai menos do que tocado, liricamente interessado na construção dos universos possíveis propostos por Saramago em obra e vida.

Pelo sangue e suor derramado (o livro saiu durante o período da ditadura em Portugal), pelo tempo e o amor empenhado, pelos caminhos percorridos, a obra poética de Saramago, com seus títulos em separado ou como corpo poético visto no todo, se manterá como objeto de interesse. Desvendá-la é um desafio franco e em aberto.

## Referências

- ARANDA, Ó. (2015). *Aprende, aprende o meu corpo*. Lisboa: Fundação José Saramago.
- SARAMAGO, J. (1997). *Os Poemas Possíveis* (6.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Editorial Caminho.

- SEIXO, M. A. (1987). *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- SGARBI, E. A. (2013). *A poesia de José Saramago: análise de Os poemas Possíveis, Provavelmente Alegria e O ano de 1993*. Tese de Mestrado em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e vida social), Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis. Acedido em: 18 junho de 2018 em: [http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNSP\\_b1516aa9d765c42f64307974b347bdb7](http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNSP_b1516aa9d765c42f64307974b347bdb7)
- PÉCORÁ, A. (2011, 23 de abril). *Impasses da literatura contemporânea*. *O Globo*. Acedido a 18 junho de 2018 em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/impasses-da-literatura-contemporanea-por-alcir-pecora-376085.html>

WODISNEY CORDEIRO DOS SANTOS<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0001-9782-9250

ANTONIA CLAUDIA DE ANDRADE CORDEIRO<sup>2</sup>

**ALEGORIAS, RELIGIÃO E MITO  
EM AS INTERMITÊNCIAS DA MORTE,  
DE JOSÉ SARAMAGO**

**ALLEGORIES, RELIGION AND MYTH  
IN *DEATH WITH INTERRUPTIONS*  
BY JOSÉ SARAMAGO**

**RESUMO:** Este trabalho objetiva apresentar mais uma reflexão sobre a obra de José Saramago *As Intermitências da morte*, especificamente, como a alegoria da não existência da morte auxilia para se perceber a influência da religião católica no que diz respeito às construções ideológicas que envolvem a morte humana. Analisar-se-á, portanto, a construção alegórica da morte como um meio para se refletir sobre o discurso religioso e sua fundamentação na ideia de ressurreição e no mito do paraíso. Apresentam-se, portanto, as possíveis consequências para essa instituição, a igreja, diante do fim da morte ou, de maneira mais específica, como os pilares que a sustentam são postos em xeque, isto é, como a fé do cristão é abalada uma vez que está amparada na crença de uma vida após a morte e no desejo de habitar o paraíso. Assim, evidencia-se como a morte supostamente organiza a vida a partir da forma mística de lidarmos com o desconhecido, ou seja, o mito. Para tanto, buscar-se-á a fundamentação teórica em Roland Barthes (1997) no que diz respeito ao conceito de mito, e em Walter Benjamin (2004), no que se refere à concepção de expressão alegórica. Pode-se dizer que a alegoria saramaguiana da finitude da morte permite ver, de forma patente, a morte como sustentáculo da religião católica e, por que não dizer, como a própria condição de existência desta.

**Palavras-chave:** José Saramago, Alegoria, Morte, Religião, Mito.

---

<sup>1</sup> Doutorando do programa de doutoramento Línguas Modernas – Culturas, Literaturas e Tradução pela Universidade de Coimbra.

<sup>2</sup> Doutoranda do programa de doutoramento Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de Coimbra.

**ABSTRACT:** This work aims to present another reflection on the work of José Saramago *Death with interruptions* specifically, as the allegory of the non-existence of death helps to understand the influence of the Catholic religion about the related ideological constructions involving human death. The allegorical construction of death as a means of reflecting on religious discourse and its foundation on the idea of resurrection and the myth of paradise will be analyzed. Therefore, the possible consequences for this institution, the church, are presented, before the end of death or, in a more specific way, how the pillars that sustain it are put into check, that is, how the Christian's faith is shaken since it is supported by the belief of a life after death and in the desire to inhabit paradise. Thus, it is evidenced how death supposedly organizes life from the mystical way of dealing with the unknown, that is, the myth. To this end, the theoretical foundation will be sought in Roland Barthes (1997) about the concept of myth, and Walter Benjamin (2004), regarding the conception of allegorical expression. It can be said that the José Saramago's allegory of the finiteness of death allows to see, in a patent way, death as a support of the Catholic religion and, why not say, as the very condition of existence of it.

**Keywords:** José Saramago, Allegorie, Death, Religion, Myth.

## Introdução

José Saramago, em sua trajetória como escritor, construiu uma obra em que as discussões perpassam pelo campo social, filosófico, político, religioso, enfim, proporciona uma gama de possibilidades para se compreender a realidade. Escritor com um estilo peculiar, Saramago optou por um tipo de escrita cuja particularidade é a aproximação com a oralidade, como ele mesmo revelou em *Cadernos de Lanzarote* (Saramago, 1998: 223): “É como narrador oral que me vejo quando escrevo e que as palavras são por mim escritas tanto para serem lidas como para serem ouvidas”. Além disso, o tipo de realismo utilizado pelo escritor estabelece uma ligação entre a pararealidade e a própria realidade para, só então, provocar reflexões que permitam ao leitor compreender a si mesmo e a sua relação com a vida e com o outro. Neste caso, a opção foi pelo uso do realismo maravilhoso, pois nele “os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito” (Todorov, 1975: 60).

De acordo com Chiampi (1980), “maravilhoso é o extraordinário, o insólito, o que escapa ao curso diário das coisas e do humano”, querendo



dizer que o que é narrado foge por completo daquilo que se entende por lei natural, no entanto, o maravilhoso o naturaliza. Nessa perspectiva, cabe ao narrador a função de acomodar o leitor diante dos fatos narrados, eliminando o desconforto que o sobrenatural porventura lhe venha causar, isto é, naturalizando-o. Ainda segundo Todorov (1978), “narram-se aqui acontecimentos sobrenaturais sem apresentá-los como tais”. Logo, o realismo maravilhoso apresenta-se como uma possibilidade de se descrever a realidade, bem como de reconhecê-la no processo de leitura. É a maneira de se combinar o natural com o sobrenatural, sem que ambos se desagreguem.

O conjunto das obras desse escritor apresenta uma diversidade de temas e de figuras alegóricas que instigam reflexões sobre várias instâncias da realidade social. No romance *As intermitências da morte*, ele apresenta a alegorização da morte, partindo do princípio de sua não existência: “No dia seguinte ninguém morreu” (Saramago, 2014: 11). Essa figuração da morte é a chave que dá acesso à reflexão sobre a morte a partir de uma perspectiva positiva, ou seja, a sua crucial necessidade como organizadora social.

Vale ressaltar que discutir sobre a morte ou a imortalidade não configura algo novo. Segundo Bonet (1969: 149), “um tema eterno e arado cem vezes parece novo se disposto de uma maneira diferente, inusitada [...]”. Nesse sentido, essa temática a partir de uma obra que personifica o conceito de morte, já traz para o bojo das discussões um leque de significações que não seria possível alcançar se não fosse através de uma perspectiva alegórica. De acordo com Benjamin (2004: 253), “toda manifestação elementar da criatura ganha significação através da sua existência alegórica.”

Salienta-se ainda, nesse contexto, que várias áreas de conhecimento, tais como: a filosofia, a religião, a literatura, só para citar algumas, têm na reflexão sobre a morte uma forma de buscar sentidos para a existência. Shopenhauer (1943: 59) afirma que “a morte é o gênio inspirador, a pedra de toque da filosofia, sem ela dificilmente se teria filosofado. Nascimento e morte pertencem à vida e contrapesam-se”.

Em *As Intermitências da Morte*, romance que serve como objeto de análise, o que chama a atenção do leitor é o fato de a morte deixar de fazer parte da existência humana, a partir do momento em que se passou a não morrer. Logo, um fenômeno sobrenatural passa a afetar toda a sociedade. Segundo Santos (2010: 330), “em *As intermitências da morte*, o uso do sobrenatural servirá para nos fazer pensar a morte sob outra perspectiva, um tanto quanto inusitada, ou seja, por meio da sua ausência”. Dessa maneira, os leitores são incitados a refletir sobre a vida sem que haja “o morrer”. Consequentemente, os pilares sociais erigidos sobre a égide do morrer se fragilizam visto que a sua pedra filosofal é retirada.

Dessa forma, vários setores e/ou instâncias sociais são afetados com a não existência da morte, tais como: o governo, a Igreja, os hospitais, os lares para a terceira idade, as companhias seguradoras, as funerárias, etc.

Para efeito de análise, a discussão aqui se concentra em como a Igreja Católica é abalada diante da imortalidade do homem e, para além disso, como a morte supostamente organiza a vida a partir da forma mística ou religiosa de se lidar com o desconhecido. Nesse sentido, parte-se do pressuposto da configuração de uma narrativa em que os mitos são inventados, ou seja, uma narrativa cujas idealizações se apresentam como uma forma de agrupar os indivíduos em torno de uma crença, pois, como postula Barthes (1999: 108), “el mito constituye un sistema de comunicación, un mensaje. Esto indica que el mito no podría ser un objeto, un concepto o una idea; se trata de un modo de significación, de una forma”. O mito é, dessa forma, uma narrativa constituída de uma mensagem. E essa mensagem precisa não somente encontrar ressonância social como também deve sedimentar-se para aqueles que a apreendem. Por isso, ainda segundo Barthes (1999: 108):

Si el mito es un habla, todo lo que justifique un discurso puede ser mito. El mito no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma en que se lo profiere: sus límites son formales, no sustanciales. ¿Entonces, todo puede ser un mito? Sí, yo creo que sí, porque el universo es infinitamente sugestivo.

Sendo assim, pode-se inferir que a morte e todas as criações fantasiosas em torno dela contribuem para a construção de uma narrativa alegórica que visa amenizar a angústia humana ante a consciência da finitude. É nesse sentido que a alegoria da morte em *As intermitências da morte* serve de auxílio para se perceber a influência da Igreja Católica no que diz respeito às construções ideológicas que envolvem a morte humana. De forma mais específica, será possível perceber como as ideias de ressurreição e de mito do paraíso sucumbem diante da interrupção da morte. E, finalmente, como o romance de Saramago contribui para se refletir sobre a morte humana e o quanto ela é preponderante para a organização das sociedades.

### **A alegoria da morte e a religião**

Em *As intermitências da morte*, um acontecimento chama a atenção não somente pelo seu caráter inusitado, mas pela sobrenaturalidade do ocorrido. Em um dia como outro qualquer, as pessoas deixam de morrer. A morte, nesse lugar, parece que se apercebeu do tempo em que esteve atuando, incansavelmente e com total diligência, e resolveu parar de agir. Ninguém mais morreu a partir daquele dia. Por horas intermináveis, nenhuma notícia é dada sobre algum falecimento, o que gera grande perturbação social. Nem mesmo colisões entre veículos, doenças terminais ou quedas fatais são capazes de gerar óbitos neste país. Tal repercussão gera expectativas diversas e muitas pessoas aguardam ansiosas por uma confirmação de que a morte não mais se encontra em atividade, enquanto outras já se preocupam sobre as reais consequências que tal fato poderá causar, até porque jamais se presumiu uma sociedade cujos viventes não morressem.

Em geral, ao se tratar da morte, o que se tem por referência é sempre a morte de outrem. Nesse romance, a morte do “outro” deixa de existir e, com isso, perde-se o referencial. Segundo Bakhtin (2000: 119),

Em minha vida, vivida por dentro, não posso evidenciar os acontecimentos do meu nascimento e da morte; o nascimento e a morte, enquanto o meu nasci-

mento e a minha morte, não podem tornar-se eventos da minha vida [...]. Ter medo de morrer e ter vontade de viver-ser neste mundo são sentimentos que diferem substancialmente do medo que sinto ante a morte do outro, de quem me é próximo, e dos cuidados em que me desdobrei para salvaguardar-lhe a vida.

Nesse sentido, há sempre alguém que vê a morte do seu semelhante. Enquanto experiência a ser transmitida, não foi concedido ao homem externar sobre o seu nascimento, tampouco sobre a sua morte, pois o nascer e o morrer são eventos que o indivíduo não tem como compartilhar, ou seja, não há como exteriorizar esses momentos únicos da existência, exceto pelo olhar do outro. Para Dastur (2002: 14): “não há a experiência da morte como tal, mas somente a experiência da morte do outro e instituição, nesta experiência primeira de luto, da própria referência a si como mortal”. Logo, a finitude se realiza no outro. Essa experiência do ser humano materializada no outro o abala e o torna inseguro, uma vez que tal enfrentamento, dada a sua inevitabilidade, é acompanhado de forte angústia e medo. Um morto, então, representaria uma espécie de espelho, cujo reflexo de si mesmo apontaria para a condição mortal de quem está a fitá-lo.

No entanto, em *As intermitências da morte*, esse confronto desaparece e as pessoas passam a não se ver mortas na morte do outro, de maneira que o medo de morrer começa a se desvanecer. Ainda segundo Dastur (2002: 6): “a morte é objeto de espanto e não parece poder ser enfrentada, a não ser na medida em que se vê relativizada e aparenta ter domínio apenas de uma parte do nosso ser”. É por isso que são criados mecanismos que permitem ao homem distanciar o pensamento daquilo que mais o atemoriza, até porque saber que irá morrer impõe ao homem uma luta consigo mesmo e que somente é amenizada por meio de instrumentos de reação à morte. Outra maneira engendrada para escamotear a morte é não falar sobre ela, não lhe dar notoriedade, relegá-la ao esquecimento, assim, distanciar-se-iam as aflições por ela causadas. Na visão de Ariès (1990: 613): “A sociedade já não faz uma pausa: o desaparecimento de um indivíduo não mais lhe afeta a continuidade. Tudo se passa na cidade como se ninguém morresse mais.” E acrescenta:

[...] a sociedade expulsou a morte, salvo a dos homens de Estado. Nada mais anuncia ter acontecido alguma coisa na cidade: o antigo carro mortuário negro e prateado transformou-se numa limusine banal cinza que passa despercebida no fluxo da circulação. (Ariès, 1990: 613).

Dessa maneira, percebe-se que a sociedade tem encontrado maneiras de ofuscar os ritos funerários. Eliminam-se a exposição do morto, o desfile público, até porque o ritmo frenético dos automóveis não coaduna com a lentidão dos desfiles fúnebres, e a despedida da cidade ao seu ex-morador deixa de ser um evento para os moradores do local.

Além das diversas tentativas de se criar um momento ilusório de afastamento da morte, pode-se destacar também o papel da literatura no que diz respeito ao enfrentamento da morte e/ou do medo de morrer. Há muito tempo a literatura tem servido como uma válvula de escape, um refúgio onde se podem abrigar os temerosos da morte. Ao se referir às grandes histórias, Eco (2003: 21) ressalta que “[...] os contos ‘já feitos’ nos ensinam também a morrer”. A literatura, então, enquanto linguagem, revela a própria ignorância humana em relação à morte e reforça a consciência da finitude. Ela ajuda a tornar o medo da morte mais suportável. Por meio das mentiras literárias, como diz Mario Vargas Llosa (2007), em seu ensaio *La verdad de las mentiras*, o homem se defronta com as verdades da vida e, assim, o ficcional contribui para que a realidade seja apreendida com maior transparência.

Nessa perspectiva, a leitura de uma obra literária que trate da morte permite olhar-se para esse fenômeno de maneira mais próxima e natural, uma vez que o fingimento nela contido auxilia o leitor a compreender melhor a sua condição de ser finito.

Y no hay engaño porque, cuando abrimos un libro de ficción, acomodamos nuestro ánimo para asistir a una representación en la que sabemos muy bien que nuestras lágrimas o nuestros bostezos dependerán exclusivamente de la buena o mala brujería del narrador para hacernos vivir como verdades sus mentiras y no de su capacidad para reproducir fidedignamente lo vivido. (Vargas Llosa, 2002: 26-27).

Logo, pode-se dizer que a literatura confronta o leitor, instigando-o a olhar para além do que está explícito, para, através dela, poder compreender melhor a si mesmo. Nesse sentido, o leitor é conduzido a um espaço/tempo ficcional, a um lugar em que verdades e mentiras se justapõem uma vez que “Sólo la literatura dispone de las técnicas y poderes para destilar ese delicado elixir de la vida: la verdad escondida en el corazón de las mentiras humanas”(Vargas Llosa, 2004: 24).

No conjunto de sua obra, Saramago lança mão dessa entidade, a morte, como elemento ficcional. Em *Jangada de pedra*, por exemplo, é possível observar sua menção à finitude da vida: “Ninguém consegue viver para além do seu último dia” (Saramago, 2006a:114). Ainda nesse romance, destaca-se a seguinte passagem que trata do nascimento e da morte: “pois quem nasce não vem a falar da barriga da mãe e quem morre não fala depois de ter entrado na barriga da terra” (Saramago, 2006a: 12). Em *Ensaio sobre a cegueira* (Saramago, 2007: 41), o assunto também é abordado: “A morte também não se pega, e apesar disso todos morremos”.

Além desses romances, em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, em várias passagens, é possível perceber a retomada da discussão sobre a finitude, como neste fragmento: “O barro ao barro, o pó ao pó, a terra à terra, nada começa que não tenha de acabar, tudo o que começa nasce do que acabou” (Saramago, 2006b: 23). Em outro excerto desse texto, destaca-se a propensão do autor em tratar destes dois momentos, nascimento e morte:

O dia do nascimento e o dia da morte de cada homem estão selados e sob a guarda dos anjos desde o princípio do mundo, e é o Senhor, quando lhe apraz, que quebra primeiro um e depois o outro, muitas vezes ao mesmo tempo, com a sua mão direita e a sua mão esquerda, e há casos em que demora tanto a partir do selo da morte que chega a parecer que se esqueceu desse vivente. (Saramago, 2006b: 44).

Já em *As intermitências da morte*, José Saramago discute a vida a partir da ausência da morte. Tal assunto, que antes surgia em apenas breves passagens nos romances do autor, converteu-se em tema central, com alto teor de reflexão. De maneira alegórica e em uma perspectiva

irônica, a vida é celebrada a partir da não existência da morte. “No dia seguinte, ninguém morreu” (Saramago, 2014: 11): a partir desse momento, a narrativa apresenta uma série de consequências para a humanidade, visto que o não morrer jamais fez parte da existência humana. O autor se utilizou de uma via alternativa para tratar de um tema complexo que é a morte, levando assim o leitor a mergulhar na absurda irrealidade, cuja situação de imortalidade permite que se compreenda melhor a vida.

[...] basta que nos lembremos de que não havia notícia nos quarenta volumes da história universal, nem ao menos um caso para amostra, de ter alguma vez ocorrido fenómeno semelhante, passar-se um dia completo, com todas vinte e quatro horas, contadas entre diurnas e nocturnas e vespertinas, sem que tivesse sucedido um falecimento por doença, uma queda mortal, um suicídio levado a bom fim, nada de nada, pela palavra nada. (Saramago 2014: 11).

Nesse romance, são várias as representações da morte, desde a sua ausência inicial, cuja lacuna é representativa de um momento de caos social, o que lhe confere um *status* de organizadora da sociedade, até a sua personificação em uma mulher. Em relação ao segundo aspecto, pode-se dizer que ocorre um processo de dessacralização da morte, através de sua representação alegórica. É o que pode ser contemplado na seguinte passagem do romance:

[...] a intenção que me levou a interromper minha atividade, a parar de matar, a embainhar a emblemática gadanha que imaginativos pintores e gravadores doutro tempo me puseram na mão, foi oferecer a esses seres humanos que tanto me detestam uma pequena amostra do que para eles seria viver para sempre, isto é, eternamente. (Saramago, 2014: 110).

Após seu sumiço, a morte ressurgiu utilizando-se de um sobrescrito de cor violeta, no qual comunica sobre seu retorno e explica os motivos que a levaram a se ausentar daquele país. É válido enfatizar que esse sobrescrito vinha assinado com a letra inicial minúscula, reconhecendo-se, assim, uma dentre outras mortes. O sobrescrito de cor violeta passa

a ser utilizado como um aviso para aqueles que estavam com os dias contados para morrer. A morte fica, assim, representada por uma carta, aquela que comunica o dia da morte.

Esse recurso já havia sido antecipado por José Saramago em *O ano da morte de Ricardo Reis*, no qual o narrador discute a possibilidade de que as pessoas passem a tomar conhecimento da própria morte por meio de jornais que anunciem o dia, a hora e o lugar em que irão morrer.

[...] e melhor seria ainda que aparecesse publicada a lista dos que iriam morrer, milhões de homens e mulheres lendo o jornal da manhã, no café com leite, a notícia da sua própria morte, um destino marcado e por cumprir, dia, hora e lugar, o nome inteiro, que fariam quando soubessem que os matariam, que faria Fernando Pessoa se pudesse ler, dois meses antes, o autor de Mensagem morrerá no dia trinta de Novembro próximo [...]. (Saramago, 2000: 50-51).

Em uma espécie de releitura, Saramago somente altera a maneira como as pessoas seriam informadas sobre a própria morte, não mais pela leitura de jornais, mas através de uma correspondência de cor violeta e endereçada a pessoa que morrerá, ou seja, o uso sobrenatural das cartas é feito para anunciar o dia tão indesejado para o ser humano: o dia da própria morte.

Tratando-se das múltiplas figurações da morte em *As intermitências da morte*, segue-se uma representação que se está habituado a encontrar, a qual possui raízes no imaginário popular: a figura de um esqueleto coberto por um pano e com uma gadanha ao seu lado.

Somos testemunhas fidedignas de que a morte é um esqueleto embrulhado num lençol, mora numa sala fria em companhia de uma velha e ferrugenta gadanha que não responde a perguntas, rodeada de paredes caiadas, ao longo das quais se arrumam, entre teias de aranha, umas quantas dúzias de ficheiros com grandes gavetões recheados de ficheiros. (Saramago, 2014: 159).

E, por fim, a morte adquire a imagem de uma mulher de aproximadamente trinta e seis anos de idade, não contradizendo a representação social que optou pelo gênero feminino. Esse aspecto se constitui em outra



reflexão suscitada pelo romance, que diz respeito à maneira como cada cultura representa a morte. Classificada como um substantivo feminino na língua portuguesa, a palavra morte remete à ideia de um ser feminino. É o que se observa, por exemplo, no seguinte excerto:

A gadanha tinha ouvido dizer que isto poderia acontecer, transformar-se a morte em um ser humano, de preferência mulher por essa coisa dos gêneros, mas pensava que se tratava de uma historieta. (Saramago, 2005: 200).

Diante dessas representações, pode-se dizer que Saramago, em *As intermitências da morte*, transformou a morte em uma figura alegórica, construída sob a lente irônica de um narrador heterodiegético. Vale salientar que a representação alegórica não se configura em algo recente, pois é possível encontrá-la em textos de Platão, bem como na mitologia romana. Segundo Hansen (2006: 7):

A alegoria (grego allós=outro; agourein= falar) diz b para significar a. A Retórica antiga assim a constitui, teorizando-a como modalidade de elocução, isto é, como ornatus ou ornamento do discurso [...] ela é um procedimento construtivo, constituindo o que a Antiguidade greco-latina e cristã, continuada pela Idade Média, chamou de 'alegoria dos poetas': expressão alegórica, técnica metafórica de representar e personificar abstrações.

Essas figurações da morte apresentam-se, segundo Kothe (1986: 90), como “uma representação concreta de uma idéia abstrata”. Isso diz respeito à necessidade humana de tornar tangível, palpável, algo que tem existência, basicamente, na imaginação. O morrer é real, mas a existência de um ser sobrenatural que vem ceifar a vida é fruto da capacidade imaginativa do ser humano. De acordo com Massaud Moisés (2004: 15), a alegoria é uma figura de expressão que se baseia:

[...] numa proposição de duplo sentido literal e um sentido espiritual, por meio do qual se apresenta um pensamento sob a imagem de um outro, destinado a torná-lo mais sensível e mais surpreendente do que se fosse apresentado diretamente e sem nenhuma espécie de véu.

Dessa maneira, ao optar por uma construção alegórica da morte nesse romance, Saramago desvela uma entidade complexa, repleta de significações e que está diretamente associada às crenças religiosas.

A primeira relação que se estabelece no romance entre a religião e a morte está intrinsecamente relacionada à construção irônica da ausência da morte em determinado país. Como as religiões estão pautadas na existência de uma vida após a morte, em não havendo a morte, também não haverá fiéis e, conseqüentemente, não haverá igrejas. Logo, por meio da ironia, da alegoria e do realismo maravilhoso, o escritor retira a morte de cena, ou seja, a base das religiões e, assim, suas colunas de sustentação se desmoronam.

Nesse aspecto, a não existência da morte abala as bases da fé cristã, ou seja, a ressurreição e o morar no paraíso celeste. Pode-se dizer que a ponte que une o mundo dos vivos ao dos mortos é destruída com a ausência da morte. Com esse rompimento, deflagra-se toda uma desestruturação de ordem religiosa, uma vez que o discurso religioso cai por terra, pois ninguém mais padece do medo de morrer.

Dessa forma, a Igreja perde o poder de manipular, quer seja pela fé, quer pelo medo, a vida das pessoas, ainda que momentaneamente. Em uma passagem do romance, na qual o cardeal conversa com o primeiro ministro (representante de Estado), nota-se a desestabilização desse princípio religioso:

Boas noites, senhor primeiro-ministro, Boas noites, eminência, Telefone-lhe para lhe dizer que me sinto profundamente chocado, Também eu, eminência, a situação é muito grave, a mais grave de quantas o país teve de viver até hoje, Não se trata disso, De que se trata então, eminência, É a todos os respeitos deplorável que, ao redigir a declaração que acabei de escutar, o senhor primeiro-ministro não se tenha lembrado daquilo que constitui o alicerce, a viga mestra, a pedra angular, a chave de abóbada da nossa santa religião, Eminência, perdoe-me, temo não compreender aonde quer chegar, Sem morte, ouça-me bem, senhor primeiro-ministro, sem morte não há ressurreição, e sem ressurreição não há igreja. (Saramago, 2014: 18).

Percebe-se, portanto que, quando se põe em xeque a ideia de ressurreição, a Igreja perde a base principal de seu discurso e, conseqüentemente, é afetada a própria crença no divino.

Em outra passagem do romance, a necessidade da morte para a manutenção da Igreja é ratificada. Os delegados das religiões se reúnem no intuito de debaterem sobre como ficaria a situação da Igreja ante o impensável, e sobre qual seria o novo discurso que utilizariam para ratificar a importância da morte.

[...] os delegados das religiões apresentaram-se formando uma frente unida comum com a qual aspiravam a estabelecer o debate no único terreno dialéctico que lhes interessava, isto é, a aceitação explícita de que a morte era absolutamente fundamental para a realização do reino de deus e que, portanto, qualquer discussão sobre um futuro sem morte seria não só blasfema como absurda, portanto teria de pressupor, inevitavelmente, um deus ausente, para não dizer simplesmente desaparecido. (Saramago, 2014: 37).

Portanto, a não presença da morte representa o esfacelamento, a ruína de toda uma idealização de vida após a morte e de uma vida eterna no paraíso celestial. Desmoronam-se, então, o mito do paraíso e o discurso apregoado pela Igreja de uma vida eterna após a morte. Em entrevista dada a Juan Arias, Saramago questiona a existência de um paraíso para os homens que acreditam em Deus e, além disso, discute por que não haver também um para todos os demais seres vivos “que são incapazes de odiar, coisa que sabem fazer, e às vezes com infinita crueldade, alguns dos humanos” (Arias, 2003: 20)

Vale salientar que o desejo de se continuar existindo, ainda que no plano espiritual fez, e ainda faz com que se criem rituais que podem reforçar o pensamento de que um dia se viverá em outro lugar após a morte. Como exemplo dessa prática, pode-se citar o autor João José Reis que, ao relatar sobre os rituais fúnebres no Brasil do séc. XVIII, na Cidade do Salvador, Bahia, destaca o costume de se enterrar pessoas dentro das igrejas, prática esta que se estendia por todo o estado, para que fosse assegurada aos fiéis católicos a tão almejada entrada nos céus:

As igrejas eram a casa de Deus, sob cujo teto, entre imagens de santos e de anjos, deviam também se abrigar os mortos até a ressurreição prometida para o fim dos tempos. A proximidade física entre o cadáver e imagens divinas, aqui embaixo, representava um modelo da contigüidade espiritual que se desejava obter, lá em cima, entre a alma e as divindades. A igreja era uma das portas de entrada no Paraíso. (Reis, 1991: 171).

Logo, vê-se nessa passagem a ideia da igreja como porta de acesso ao paraíso, mas, antes disso, a condição está explícita, ou seja, a pessoa deveria primeiro morrer, aguardar a ressurreição, para só então alcançar o paraíso.

Estendendo essa reflexão para onde a morte deixou de existir, ou seja, para o contexto do romance, poder-se-ia dizer que, nessa situação, os homens jamais alcançariam Deus, uma vez que este se encontra no “outro mundo”, e o seu portal de acesso, que seria a morte, foi extinto.

É importante enfatizar que o poder exercido pela religião reside também no fato de que muito do pensamento moderno e, mais especificamente, o ocidental, tenha como premissa os valores estabelecidos pela Igreja Católica. Pode-se perceber essa influência da Igreja em vários aspectos: os anos são contados num calendário gregoriano; os feriados se baseiam em geral em ritos bíblicos tais como a Páscoa, o nascimento de Cristo, entre outros. Além disso, muitas cidades têm seus nomes atrelados a santos padroeiros homenageados, tais como Feira de Santana, São Paulo, Salvador, São Gonçalo dos Campos e muitas outras. As festas religiosas também se alargam, em geral, por todo um calendário religioso de 365 dias, uma vez que há um santo reverenciado para cada dia do ano.

Evidencia-se, então, como a religião, no mundo ocidental, atua organizando as mentes humanas. Vê-se que, até mesmo para ações corriqueiras, há uma ideologia cristã que, de certa forma, controla os seres humanos. Diante disso, pode-se dizer que as pessoas são regidas por meio de construções discursivas que em muitos aspectos as escravizam.

O autor suscita ainda algumas críticas de cunho social, político e econômico. Em *As Intermittências da morte*, Saramago chama a atenção, por exemplo, para a mercantilização da fé. Revela, em determinadas

passagens do romance, como as questões espirituais estão estritamente vinculadas às materiais:

As religiões, todas elas, por mais voltas que lhes dermos não têm outra justificação para existir que não seja a morte, precisam dela como o pão para a boca. [...] Tem razão, senhor filósofo, é para isso mesmo que nós existimos, para que as pessoas levem toda a vida com o medo pendurado ao pescoço e, chegada sua hora, acolham a morte como uma libertação, O paraíso, Paraíso ou inferno, ou cousa nenhuma, o que se passe depois da morte importa-nos muito menos que o que geralmente se crê, a religião senhor filósofo, é um assunto da terra, não tem nada a ver com o céu, Não foi o que nos habituaram a ouvir, Algo teríamos que dizer para tornar atractiva a mercadoria, Isso quer dizer que em realidade não acreditam na vida eterna, Fazemos de conta. Durante um minuto ninguém falou. (Saramago, 2014: 38).

Nesse diálogo, é possível observar que a morte se transforma em um grande instrumento de manipulação nas mãos dos líderes religiosos. A morte, nesse aspecto, atua como um trunfo para a Igreja, já que as pessoas são guiadas de forma coletiva a crer no que não se explica, pois a fé não necessita de respostas. É como se a igreja tivesse em suas mãos a chave da “porta do céu” e somente ela garantisse a possibilidade de uma nova vida, a vida após a morte. É diante de tal angústia existencial que a ideia do paraíso se transforma numa poderosa mercadoria.

Pode-se dizer que Saramago traz à tona um tema bastante espinhoso, principalmente por tratar de questões que envolvem a seara religiosa. Para tanto, utilizou-se de personagens alegóricos como recurso para se posicionar criticamente. De forma geral, através de suas narrativas, ele expõe o seu pensamento e se utiliza das diversas vozes presentes no romance, tanto a do narrador como a de cada personagem, pois, como afirma Braga (1999: 12):

[...] Saramago não se distancia de sua obra; ele está presente por via indireta, ou seja, sua voz se faz ouvir pelas vozes de seus narradores e personagens. Ademais, assume uma posição de comprometimento não só com a sociedade

da qual faz parte, mas também com a Literatura, no sentido de que sua obra cria um produto verbal único, porém constituído com enunciados heterogêneos.

A partir desse posicionamento, pode-se inferir que, em *As intermitências da morte*, há um desvelar dos fundamentos que constituem os pilares do cristianismo, o que evidencia uma predisposição do autor para criticar essa ideologia, bem como todo o discurso que a alicerça. Em geral, a morte não é um tema novo na literatura, mas cabe destacar que, em *As intermitências da morte*, o autor cria um ambiente produtivo para se refletir sobre a morte e sobre a vida sem a morte, e, para tanto, perpassa por várias áreas do conhecimento – a filosofia, a economia, a sociologia, a antropologia, etc. –, promovendo um diálogo intertextual acerca da morte. Diante disso, pode-se inferir que José Saramago trata de temas não tão fáceis de serem explorados, mas torna-os passíveis de serem dialogados através da ficção.

Com o tema da morte, a partir de sua representação alegórica, Saramago explicita o controle exercido pela Igreja sobre os fiéis, tomando como fundamento o drama da finitude. Assim, faz refletir sobre a ideia da morte construída no imaginário popular, a qual tem em grande tomo a participação da igreja.

Pode-se mesmo afirmar que, através de seus romances, Saramago torna a morte mais suportável, menos desconhecida, atenuando o medo que ela provoca. Por conseguinte, o autor contribui para que se perceba, através de suas representações alegóricas, que somente confrontando a morte ou conhecendo-a melhor é que o ser humano poderá atenuar o seu maior medo, o medo de morrer.

Finalmente, havendo ou não o paraíso, não se pode negar o quanto este mito afeta a mente humana. Seja no campo da história, da filosofia, da literatura ou da religião, é possível notar a busca do homem no afã de encontrar respostas para o seu existir, e os mitos servem para acomodá-lo nesse sentido. À luz dessa obra literária, abre-se uma discussão sobre a morte, mas que não se esgota nela, pois tratar da morte, assim como da religião e da religiosidade, é algo sempre complexo e repleto de significações. Morte, igreja e paraíso se configuram como um elo tão forte que

só de maneira metafórica e ficcional é que se pode questioná-lo, ou seja, falar de “mentiras” para que se possa alcançar as “verdades”.

## Referências

- ARIAS, J. (2004). *José Saramago: amor possível*. Rio de Janeiro: Manati.
- ARIÈS, P. (1990). *O homem diante da morte*. Tradução de Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: Francisco.
- BAKHTIN, M. (2000). *Estética da criação verbal*, (3. ed.). Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes.
- BARTHES, R. (1999). *Mitologias*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- BENJAMIN, W. (2004). *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- BONET, C.M. (1969). *Crítica Literária*. São Paulo: Mestre Jou.
- BRAGA, M.R. (1999). *A concepção de língua de Saramago: o confronto entre o dito e o escrito*. São Paulo: Arte e Ciência.
- CHIAMPI, I. (1980). *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva.
- DASTUR, F. (2002). *A morte: ensaio sobre a finitude*. Rio de Janeiro: Difel.
- ECO, U. (2003). *Sobre a literatura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record.
- HANSEN, J. A. (2006). *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra.
- KOTHE, F.R. (1986). *A alegoria*. São Paulo: Editora Ática.
- MOISÉS, M. (2004). *Machado de Assis: ficção e utopia*. São Paulo: Cultrix.
- REIS, J. J. (1991). *A morte é uma festa: Ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SANTOS, W.C. (2010). Uma pausa na finitude humana em *as intermitências da morte* de José Saramago. *RevLet – Revista Virtual de Letras*, 2(2).
- SARAMAGO, J. (1998). *Cadernos de Lanzarote: Diário III*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- (2000). *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2006a). *Jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2006b). *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2007). *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das letras.
- (2014). *As intermitências da Morte*. Portugal: Porto Editora.

SCHOPENHAUER, A. (1943). *O amor, as mulheres e a morte*. Rio de Janeiro: Casa Editora Vecchi.

TODOROV, T. (1975). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.

VARGAS LLOSA, M. (2002). *La verdad de las mentiras*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.



**Carlos Reis** é professor catedrático da Univ. de Coimbra, sendo especialista em Estudos Narrativos e em Literatura Portuguesa dos séculos XIX e XX, sobretudo no domínio dos Estudos Queirosianos. Autor de mais de vinte livros (último em data de publicação: *Dicionário de Estudos Narrativos*, 2018), ensinou em diversas universidades da Europa, dos Estados Unidos e do Brasil. Dirige a Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós (18 volumes publicados) e coordenou a *História Crítica da Literatura Portuguesa* (9 volumes). Foi diretor da Biblioteca Nacional, reitor da Universidade Aberta e presidente da Associação Internacional de Lusitanistas e da European Association of Distance Teaching Universities. É membro da Real Academia Española e da Academia das Ciências de Lisboa. Foi distinguido com os prémios Jacinto do Prado Coelho (1996), Eduardo Lourenço (2019) e Vergílio Ferreira (2020). Presentemente é coordenador científico do Centro de Literatura Portuguesa.

Série Investigação

•

Imprensa da Universidade de Coimbra

Coimbra University Press

2020

1 2



9 0

UNIVERSIDADE D  
COIMBRA

I  
IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS  
U